



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master



Viviana Silva REPASOS 2011

URDIENDO RECADOS PÓSTUMOS

La manualidad como gesto de visibilización

Autor/a: Viviana Silva Flores

Tutor/a: Selina Blasco Castiñeyra

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

Arte/Artesanía/Producción - Teoría y práctica del arte contemporáneo

Departamento Historia del Arte

Convocatoria: Septiembre 2012



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

Título:

URDIENDO RECADOS PÓSTUMOS La manualidad como gesto de visibilización

Autor/a: Viviana Silva Flores

Tutor/a: Selina Blasco Castiñeyra

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

Arte/Artesanía/Producción - Teoría y práctica del arte contemporáneo

Departamento Historia del Arte

Convocatoria: Septiembre 2012

Índice

- Resumen/Abstract Pág.3
- Introducción Pág.4

Parte I:

- 1.1 Surgimiento del proyecto REPASOS Pág.7
- 1.2 Antecedentes: Mi obra anterior. Descripción de mi proceso creativo.
Contexto en que surgen mis inquietudes: desplazamiento de la pintura a
la orfebrería y el textil. Pág.11

Parte II:

- 2.1 “Los contextos tejen y vuelven a tejer la realidad.” Proyecto REPASOS:
los desaparecidos del Sahara Occidental. Pág.15
- 2.2 Tejer con: Arte y contexto. Pág.24
- 2.3 El artista como etnógrafo y el estudio de campo. Pág.31
- 2.4 Contextualización y breve historia del conflicto del Sahara. Pág.39
- 2.5 Los desaparecidos, los refugiados y el exilio. Pág.48
- 2.6 La memoria en la práctica artística. Pág.58
- 2.7 Arte que visibiliza problemáticas sociales. La política de las imágenes.
Pág.65

Parte III:

- 3.1 La manualidad en el trabajo artístico. Contextualización de las técnicas
que uso. Pág.72
- 3.2 Arte y artesanía. Exposiciones sobre Artcraft. Pág.77
- 3.3 Lo artesanal es arte femenino?: La mujer y la aguja. Pág.91

- Conclusiones Pág.99
- Referencias bibliográficas Pág.102
- Anexos: Apéndices documentales: Pág.111
 - 1. “Informe sobre desapariciones forzadas en el Sahara Occidental de AFAPREDESA”. Enero 2006.
 - 2. Abdeslam Omar Lahsen “Informe de AFAPREDESA: Marruecos reconoce Crímenes contra la humanidad perpetrados contra el pueblo saharauí”. Campamentos de Refugiados Saharauis, 18 de enero de 2011.
- Breve presentación curricular. Pág.115

-Resumen

Este proyecto se plantea como una reflexión sobre las relaciones entre arte, sociedad y memoria, un arte de carácter relacional que implica prácticas etnográficas, y que, por tanto, investiga contextos envolviéndose en ellos y reactivando la memoria social de los mismos. Se trata de un arte que se interesa por el "otro", ese otro múltiple, minoritario y periférico. Por otro lado, dado el procedimiento técnico usado en el proyecto y en general en mis trabajos, este Trabajo de Fin de Máster investiga también acerca de las relaciones entre arte y artesanía, sus posibles desplazamientos y las históricas vinculaciones que tienen este tipo de prácticas con la mujer, reflejando otro de los problemas del "otro", ya que la mujer ha estado relegada a un papel menor en la sociedad. Todo esto enmarcándolo desde una revisión del arte contemporáneo, y a partir de mi obra-proyecto REPASOS, una creación de producción colectiva sobre los desaparecidos del Sahara realizada en los propios Campamentos de Refugiados en el contexto del exilio de este pueblo; donde trabajé acerca de las desapariciones causadas por conflictos políticos y con el bordado, como medio que me permitió desarrollar un trabajo colectivo y, que a su vez, es una metáfora sobre los hilos de la memoria, en un gesto de remendar simbólicamente alguno de los pesares por los que pasa este pueblo olvidado que vive en el exilio desde hace 37 años en una parte del mundo que poco miramos.

Palabras clave: arte relacional, memoria, desaparecidos, el "otro", etnografía, arte y artesanía, arte femenino.

Abstract

This project is a reflection about the relations between art, society and memory, a relational art that involving ethnographic practices, and that, therefore, research contexts wrapping them and reactivating the social memory of them. It is an art that is interested in the "other", the other multiple, minor and peripheral. Otherwise, by the technical procedure that I used in this project and in my work, this paper research also about the relationship between art and craft, the possible displacement and historical links that have this type of practice women, reflecting another problem of the "other", because women have been relegated to a minor role in society. All this framing from a review of contemporary art, and from my work-project Repasos, a collective creation about the missing in the Sahara, conducted themselves in refugee camps in the context of the exile of the people; where I worked on disappearances caused by political conflicts and embroidery, as a medium that allowed me to develop a collective work, and, in turn, is a metaphor for the threads of memory, in a symbolic gesture of everything by passing this forgotten people living in exile for 37 years in the world that little look.

Key words: relational art, memory, missing, the "other", ethnography, art and crafts, women's art.

-Introducción

La siguiente investigación surge a partir de mi proyecto *Repasos*, una obra producida colaborativamente que versa sobre los desaparecidos saharauis y que ha sido producida en los propios Campamentos de Refugiados del Sahara Occidental en el contexto de la Convocatoria ARTIFARITI 2011, V Encuentros Internacionales de Arte en el Sahara Occidental llevado a cabo en Octubre pasado. Al conocer esta convocatoria que consiste en la selección de proyectos artísticos e intervenciones a realizar en el enclave de Tifariti, capital de los Territorios Liberados del Sahara, y/o en los Campamentos de Refugiados de Tinduf-Argelia, “activando desde el arte contemporáneo la realidad natural, cultural, social y geopolítica del Pueblo Saharaui, siendo una cita con las prácticas artísticas como herramienta para reivindicar los Derechos Humanos, el derecho de las personas y los pueblos a su tierra, su cultura, sus raíces y su libertad”¹ me interesé inmediatamente en ser parte de este festival de artes visuales, pues sus objetivos se enmarcan dentro de mis inquietudes artísticas en las que el arte está vinculado y enfocado a la sociedad. ARTIFARITI es un encuentro anual internacional de arte donde se reflexiona sobre la creación, la política y la sociedad, y es un punto de encuentro para artistas interesados en la capacidad del arte para cuestionar y transformar la realidad. A su vez, este encuentro promueve la interculturalidad, fomentando el intercambio de experiencias entre artistas locales y de otras partes del mundo quienes conviven durante 15 días entre ellos y con familias saharauis, contribuyendo a la difusión internacional de la realidad de este pueblo, propiciando una reflexión desde el mundo del Arte y potenciando el desarrollo de los saharauis a través de su Patrimonio Cultural, donde las obras realizadas pasan a formar parte del Patrimonio de Tifariti, lugar en que son exhibidas al aire libre o en el Museo, para lo cual los artistas ceden sus obras al Ministerio de Cultura de la RASD². Convocatorias como ésta, que trabajan desde una cierta resistencia y que se vinculan directamente con el contexto en el cual se emplazan, me parecen interesantísimas dado el valor que veo que tienen en su contribución y desarrollo directo con la sociedad, donde el

¹ Extracto de las bases de la Convocatoria ARTIFARITI 2011
<<http://artifariti.blogspot.com.es/2011/03/convocatoria-artifariti-2011-abierto.html>>

² ibídem.

arte pasa a ser una herramienta y un modo de conocer, que vincula a gente del mundo artístico con personas externas a él en una mancomunidad de mucha riqueza.

Repasos el proyecto de obra que presenté a esta convocatoria, tenía por objetivo realizar una obra artística que trabajaba con la memoria, específicamente con el tema de las desapariciones forzadas por motivos políticos y, con las emociones de este pueblo a través de la elaboración colectiva de la misma en la que participaron principalmente las mujeres del Campamento de Refugiados 27 de Febrero, siendo a su vez, una obra enmarcada en su propio contexto: la vida en los campamentos de refugiados. Así, con esta creación se realizó un ejercicio de reescritura de todos aquellos nombres borrados por las desapariciones que sigue cometiendo actualmente el gobierno marroquí a la población saharauí.

Es a partir entonces de este proyecto que se da inicio a este Trabajo de Fin de Master (en adelante TFM), el cual tiene como objetivo realizar un análisis teórico y una investigación en base a las diversas cuestiones que atañen a esta obra-proyecto, inquiriendo acerca de sus aspectos de contenido como de sus aspectos formales, y por supuesto, de los aspectos sociales e históricos del contexto en que se emplaza y desarrolla la obra. En base a esto, el TFM se divide en dos grandes temas de investigación que en su desarrollo se van ampliando. Por un lado, relato la investigación llevada a cabo sobre el conflicto del Sahara Occidental la cual realicé previamente al desarrollo de este proyecto y reviso posibles relaciones entre arte, sociedad y memoria, temas que me interesa trabajar por medio de mi obra en general. Esto me lleva a estudiar temas como: arte contextual, la experiencia en la creación, el estudio de campo aplicado a las artes visuales, el método etnográfico, y principalmente el trabajo con el “otro”, ese otro que puede ser un desaparecido, un inmigrante, una mujer, pero centrando esta vez mi atención en el caso del pueblo saharauí que es un “otro” agredido y olvidado. Todos estos asuntos los desarrollo en la segunda parte del texto, sin olvidar previamente, hacer un breve repaso sobre los antecedentes de este proyecto que viene a ser mi propio trabajo artístico, lo que explico brevemente en la primera etapa.

Por otro lado, en la tercera parte y final, narro el proceso técnico de producción de la obra la cual ha sido realizada con procedimientos históricamente ligados a la mujer, como la costura y el bordado, de ahí que el proyecto fue principalmente realizado por mujeres aunque no exclusivamente. Realizar esta obra en base a estas técnicas es una forma de dar una respuesta visual a las problemáticas citadas anteriormente lo cual me ha llevado a una investigación que abarca temas como arte de mujeres y arte y artesanía, temas abordados en esta parte final. Hablar de ello me parece importante dado que mi práctica artística en general se caracteriza por ser un trabajo muy manual derivado de mis estudios de orfebrería, donde experimento sobre nuevas posibilidades materiales en arte contemporáneo desplazando la artesanía a las artes visuales, trabajando además con materiales sencillos, amables y cotidianos, que en este caso particular con el proyecto *Repasos* se refieren al bordado. La idea del bordado, de la costura, me ha permitido acercarme a la metáfora de los hilos de la memoria, del tejido de la historia, de los nudos de las emociones y del zurcir de las heridas, en un gesto de remendar simbólicamente alguno de todos los pesares por los que pasa este pueblo olvidado que vive en el exilio desde hace ya 37 años.

Primera Parte:

1.1 Surgimiento del proyecto REPASOS

*“Todo está escondido en la memoria,
refugio de la vida y de la historia.
Todo está cargado en la memoria,
arma de la vida y de la historia.”*

León Gieco³

El proyecto *Repasos* como mencioné anteriormente nace a raíz de la Convocatoria ARTIFARITI y se desarrolla en los Campamentos de Refugiados Saharauis en Argelia, desde el exilio de este pueblo, relacionándome directamente con la población de los campamentos. El contexto de este encuentro es fundamental. Un paisaje desértico, árido, solitario en extremo, donde vivir con lo mínimo es la gran vivencia sumado al entorno hostil político y social en que vive este pueblo: la opresión y el exilio desde hace 37 años bajo el cual están sumidos, la incertidumbre del cotidiano, el silencio y el lento, lento tiempo que pareciera no transcurrir en estas áridas tierras de la espera... de la espera por la recuperación de las propias, por lograr su autodeterminación y el fin de los atropellos a los derechos humanos a los cuales son sometidos constantemente. El muro de la vergüenza, aquél que divide sus tierras por 2.700 kilómetros sembrado de minas antipersonas, los cientos de desaparecidos y la soledad de las mujeres son parte del escenario cotidiano, del contexto de estos encuentros artísticos y por supuesto, lo que rodea y da forma a este proyecto.

Tanto *Repasos* como obras anteriores que he llevado a cabo intentan de alguna manera realizar pequeños ejercicios de suspensión de la mirada a acontecimientos y contextos como el recién descrito, donde tanto yo como “productor”, los colaboradores (si es el caso) y el espectador *a posteriori*, nos detenemos a observar algún hecho puntual, social e histórico, que

³ LEÓN, G. (2001) “La Memoria”. En: *Bandidos Rurales*. Buenos Aires: EMI [grabación sonora]

ocurre a nuestro alrededor y que en general hacemos caso omiso. Mi trabajo es así una constante búsqueda de realización de pequeños guiños de visibilización del otro, del que no vemos y/o no queremos ver, y en este sentido, la convocatoria de ARTIFARITI se enmarcó perfectamente, pues el conflicto del Sahara Occidental es un conflicto político-social más en el mundo del que poco se habla, es un conflicto olvidado y que se encuentra en *status quo* desde los años 70, como relato posteriormente en el capítulo sobre contextualización e historia del conflicto del Sahara Occidental.

Sobre el proyecto en sí, lo que me interesó en principio fue trabajar a partir de las desapariciones forzosas de carácter político que tienen lugar en el Sahara Occidental, las cuales desde 1975 acontecen por parte del gobierno marroquí y del silencio de la Comunidad Internacional. Las desapariciones son una constante práctica en los regímenes autoritarios y gobiernos fascistas los cuales las utilizan como muestra de sustentación del poder a través del miedo sobre la población, como bien sabemos los chilenos, españoles, iraquíes, por nombrar algunos. Como chilena, conozco esta realidad de manera cercana y empatizo con el dolor que implica no saber de tus familiares y amigos, la frustración de no saber donde están, si tienen o no vida y la intranquilidad de no poder dotar de digna sepultura viviendo un largo duelo inconcluso. En el caso del pueblo saharaui estos hechos continúan. Según datos en poder de AFAPREDESA (Asociación de Familiares de Presos y Desaparecidos Saharauis), la cifra total puede superar las 4.500 víctimas directas (de entre ellas, más de 500 siguen desaparecidos) y unas 10.000 víctimas indirectas siendo los familiares afectados⁴. El gobierno marroquí con ayuda de la comunidad política internacional continúa no sólo ejerciendo la muerte y segregación del pueblo saharaui, con cárceles llenas de presos políticos, no sólo mantiene el control de sus tierras y riquezas, el recurso de sus aguas, sino que además sigue practicando aunque de manera más aislada las desapariciones forzosas volviendo aún más escabrosa la situación de control sobre el Sahara Occidental. Actualmente, son 551 los desaparecidos oficialmente. En el

⁴ Tomado del Informe sobre Desapariciones Forzadas en el Sahara Occidental. AFAPREDESA, Enero 2006. Este documento junto a otros que hablan sobre la realidad de los desaparecidos y presos políticos saharauis lo obtuve directamente en la Asociación, en Rabouni cuando los visité investigando acerca de este tema en Tinduf. Al final de este trabajo, lo adjunto como apéndice documental.

momento en que me encontraba allí trabajando en este proyecto, eran 552. Increíblemente justo el día de presentación de mi proyecto y entrega de obra al pueblo saharai, el representante de AFAPREDESA, Alí Buzarid, nos informó del apareamiento de un chico del listado oficial, acribillado por supuesto.

Con *Repasos* lo que intenté ante estos acontecimientos fue hacer un ejercicio de memoria para y con el pueblo saharai, especialmente para las familias de todos aquellos que han desaparecido a manos de este genocidio, entendiendo a éste, como un delito internacional perpetrado con la intención de destruir un grupo total o parcialmente, ya sea, por motivos étnicos, nacional, racial o religioso. Los actos de genocidio comprenden la matanza de miembros del grupo, lesiones graves a la integridad física o mental, el sometimiento a condiciones que acarrear su destrucción física total o parcial y que impiden la continuación en condiciones normales de éste. El término genocidio se creó en 1944 para calificar la empresa de exterminio de judíos y gitanos llevada a cabo durante la Segunda Guerra Mundial por los nazis. Así mismo se empleó para designar las masacres cometidas por Turquía contra los armenios en 1915 y, más allá, para caracterizar el exterminio sistemático de las poblaciones autóctonas amerindias por parte de conquistadores europeos. Se aplica asimismo a masacres más recientes, entre ellas la de camboyanos a manos de los khmers rojos (en la década de 1970) y la de los tutsi por los hutu en Ruanda.⁵ En el caso del pueblo saharai, a partir de 1975 el gobierno de Marruecos se ha encargado de destruir esta nación, de matar, torturar, hacer desaparecer y enviar al exilio a este pueblo que hoy viven en condiciones inhumanas recluido en campamentos de refugiados en condiciones extremas. En febrero de 1976, una delegación de la Federación Internacional de Derechos Humanos, tras visitar los campamentos, asegura tener pruebas de exacciones innobles y acusa a Marruecos de una

⁵ Diccionario Enciclopédico Vox 1. Larousse Editorial, S.L. 2009 Tomado de la web <<http://es.thefreedictionary.com/genocidio>>

verdadera acción de genocidio.⁶ *Repasos* como proyecto y obra, simplemente intenta reencontrarse con estos hechos, con la memoria, trabajando con ella como artista y como persona, experimentando emociones donde podemos llegar incluso a sentir los cuerpos “borrados”, de ahí este ejercicio de re-escritura, pues *Repasos* consistió en bordar los nombres de los 552 desaparecidos del Sahara Occidental trabajando con los archivos y documentación de AFAPREDESA en un trabajo colectivo con un grupo de mujeres saharauis dispuestas a participar de la acción y con todo el que quisiera colaborar en el largo camino del bordado durante aproximadamente los 15 días que estuve allí. Con todo, *Repasos* solo intenta ser un gesto más de retentiva, una especie de inscripción en el espacio, pues un ser no muere mientras esté presente.

⁶ SOBERO, Y. (2010) *Sáhara: Memoria y Olvido*. Barcelona: Ariel de Ed.Planeta. Citando a la fuente de prensa *Triunfo*, del 28 de febrero de 1976. p.61

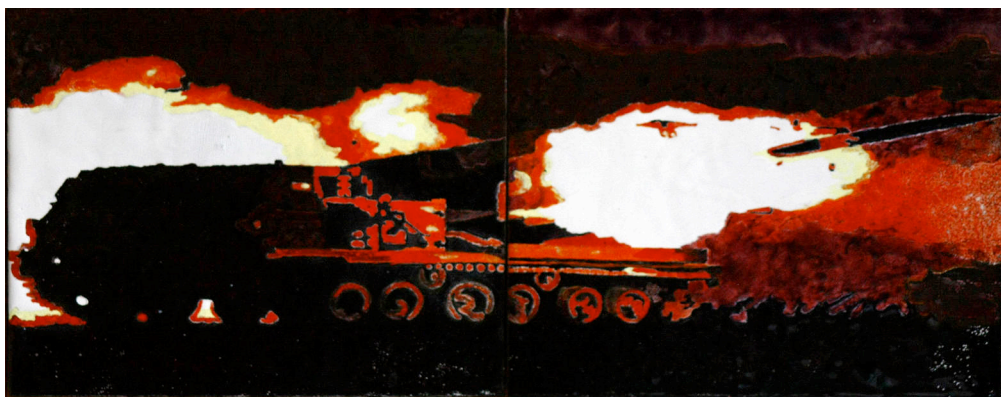
1.2 Antecedentes: Mi obra anterior.

Descripción de mi proceso creativo. Contexto en que surgen mis inquietudes. Desplazamiento de la pintura a la orfebrería y el textil.

Para empezar haré una breve introducción explicando mi obra anterior, mis intereses de investigación y las cuestiones que atañen a mi trabajo. Haré un recorrido desde mis inicios en estos asuntos, a partir de la pintura y hasta mis estudios actuales, pues el proyecto aquí presentado es sólo una parte más de mi proceso de investigación, una pieza de este rompecabezas que estoy hilando desde hace varios años.

En principio cuando estudiaba Licenciatura en Artes Plásticas en Chile tuve que elegir una especialidad para desarrollar mi trabajo. Como la mayoría de los alumnos elegí pintura. Así el soporte de mis primeros trabajos fueron los cartones, las telas y el óleo. Me interesaba experimentar con el color, las luces y sombras y por medio de ellas traer imágenes sobre conflictos político-sociales que veía en prensa. Con esto, mis primeras pinturas de creación libre en la facultad fueron sobre mujeres iraquíes y niños en medio del conflicto que en ese momento se estaba librando tras la invasión de Estados Unidos a Iraq. A su vez, decidí en la carrera cursar el electivo de orfebrería por tres años consecutivos, estudiando esta disciplina a la par con la pintura. De ahí nació mi fascinación por el metal y sus brillos, por sus posibilidades de lenguaje, por el trabajo lento y delicado, manual, de pausa e infinita espera que tiene esta especialidad. Según esto, en un primer momento mi trabajo estuvo dado por ejercicios en que mezclaba la pintura con la orfebrería. Me interesaba desplazar este primer lenguaje al segundo, cambiando los soportes pero realizando técnicas de alguna manera similares en su producción. Por esto empecé a esmaltar sobre cobre y fierro imágenes también de prensa con los mismos motivos anteriores solo que realizando esta vez pinturas sobre el metal, donde sometía éste a altas temperaturas (800°C aproximadamente) en un horno de orfebre. Con esta técnica experimenté bastante tiempo intentando cada vez asimilar más la pintura con el esmalte en metal, trabajándolo por capas, con aguadas y veladuras como si fuese una pintura tradicional solo que con la incertidumbre del inesperado efecto que ejerce el calor y la cocción sobre

las piezas. Este trabajo de orfebre en el taller me fascinaba. En el hacer y rehacer día a día junto a esas temperaturas exageradas y sofocantes, creo que me sentía como un alquimista en la búsqueda del mineral perfecto. Dice Sennett: “el orfebre y el alquimista eran, por así decirlo, las dos caras de la misma moneda, ambos comprometidos en la búsqueda de purificación”⁷. Quizás, inconscientemente en mi trabajo de pintora-orfebre justamente buscaba eso, la purificación, en este caso de aquellas imágenes desastrosas de guerra y dolor que llamaban tanto mi atención y que yo realizaba cual piezas de joyería pero en un formato mayor.

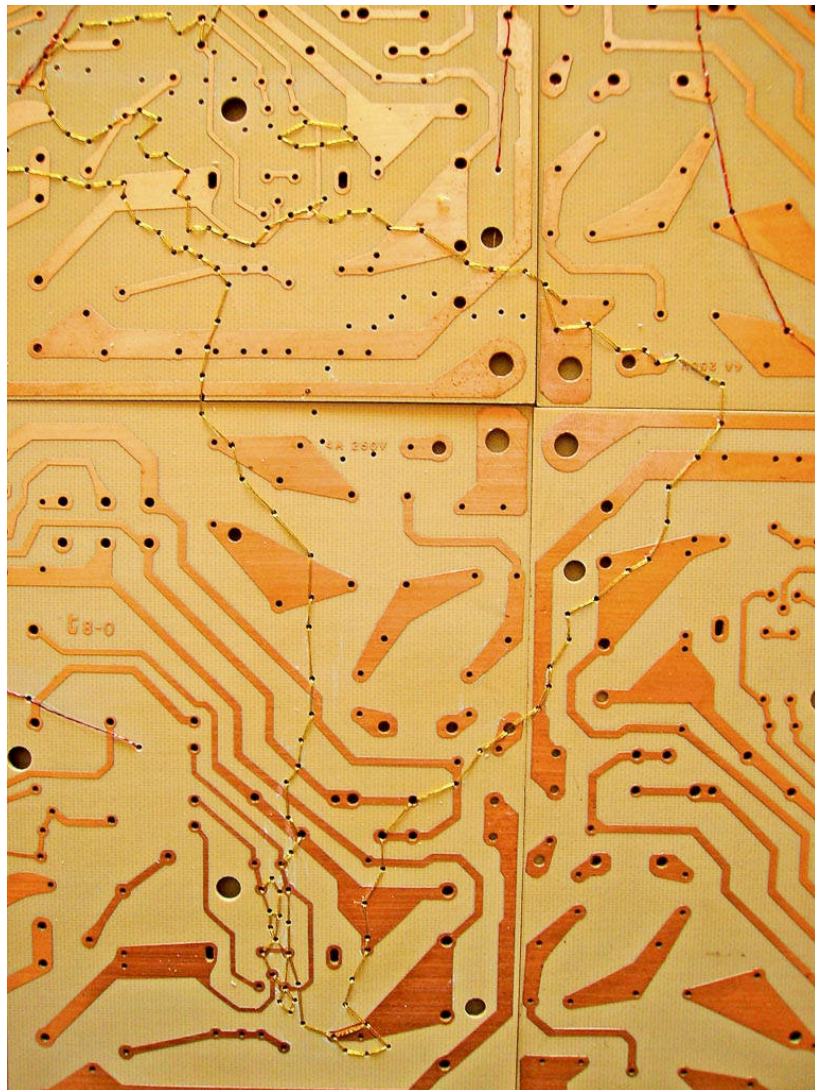


De la serie TANQUES DEL SIGLO XX, parte del proyecto *Escenografías*. Esmalte sobre cobre, 25x50cm, 2009

Pasado el tiempo, el desarrollo de este trabajo fue llevándome a buscar otras posibilidades de lenguaje con el material. Empecé a probar con impresiones sobre cobre y aluminio, con dibujo directo al metal, con escritura, cortes, calados, repujado y cincelado. Algunas de estas técnicas me han gustado porque han sido efectivas en términos de transmisión de los mensajes que me interesaba emitir, de ahí que las sigo utilizando, como las impresiones sobre aluminio que dan un acabado borroso, como de desvanecimiento a las imágenes lo cual homologo a lo que quiero decir; otras por supuesto no lo han sido tanto, por lo que se han quedado en la experimentación. Los juegos con estos materiales y mi constante búsqueda por experimentar me fueron llevando poco a poco al uso de materiales prefabricados hechos en principio también con metal. Comencé a usar

⁷ SENNETT, R. (2008) *El Artesano*. Barcelona: Ed. ANAGRAMA S.A., 2009, p. 82

entonces placas de circuitos de cobre recicladas, clavos, alfileres y alambres. Éste último que desde pequeña me gustaba por su flexibilidad y maleabilidad lo empecé a utilizar para crear tejidos, redes, cuestión que inconscientemente había realizado también en ejercicios de primer año de carrera. Esta vez, con un poco más de claridad lo retomé para continuar tejiendo y luego derivar al uso directo del hilo, a través del bordado y el pespunte, mezclando incluso estos diversos materiales que en principio no tienen mucha relación.



Detalle MIGRACIONES, Circuitos de cobre bordados, 44x74cm, 2009

De alguna manera todos estos pasos han sido y siguen siendo parte de mi búsqueda por contar de la mejor forma posible las historias que me interesa colocar en la mirada. Quizás el hecho de estar hoy trabajando con los hilos, al menos en este proyecto particular, tiene que ver con querer tramar y urdir historias hilando en lo cotidiano. La mayoría de las personas tenemos una madre o una abuela tejedora que ha hecho de este oficio algo cercano. Asimismo, todos usamos clavos en nuestro hogar y muchas hemos vestido lentejuelas. Con los hilos remendamos nuestra ropa, o, simbólicamente hablando, cosemos las heridas... La idea del tejido, del bordado, del pespunte me ha permitido trabajar con la historia, con la trama y el nudo. Me ha permitido ir tejiendo la memoria de manera figurada, remendar y coser. Asimismo, trabajar con los brillos y tonalidades de estos materiales me ha permitido jugar con la visibilidad-invisibilidad de los dibujos y frases que proyecto en diversas obras, creando así un discurso en torno al ver y no ver los acontecimientos sobre los que hablo. Desde lo técnico me interesa explorar nuevas posibilidades de lenguaje trabajando también desde mi condición de mujer con recursos en ocasiones referidos a la labor histórica de las mujeres. Conceptualmente, me interesa que la técnica sirva como medio de transmisión de un mensaje. Un mensaje que habla de problemáticas sociales y de memoria, a partir del “otro”, que puede ser un inmigrante, un saharauí o la misma mujer y su historia.

Desde lo que comencé a hacer en la Universidad, desde mis inicios al día de hoy, me queda el mismo interés por trabajar con obras en que el contenido tenga un carácter social, ligado a la memoria histórica y al interés por hablar de el “otro”, ese otro minoritario de la sociedad. Asimismo, sigo explorando acerca de las posibilidades materiales que da el uso de un lenguaje desplazado desde la orfebrería que me lleva a relacionarme con otras áreas de la artesanía. Sin embargo, hay cosas que han cambiado. Hoy, por ejemplo, no me basta con sólo representar estas cuestiones (aunque lo continúo haciendo), sino que estoy comenzando una búsqueda acerca de cómo relacionarme más directamente con un entorno, con un determinado contexto y generar obras desde un trabajo directo con la gente, menos representativo quizás, que pueden luego perdurar o no, pero en las que prime la relación y la experiencia de ese encuentro.

Segunda parte:

2.1 “Los contextos tejen y vuelven a tejer la realidad.”⁸

Proyecto REPASOS: los desaparecidos del Sahara Occidental.

Repaso: ⁹

- 1 Examen o revisión de una obra terminada para corregir los errores.
- 2 Lectura que se hace de nuevo para retener mejor en la memoria.
- 3 Rememoración de los puntos más importantes de un asunto ya concluido o de una lección ya explicada.
- 4 Lectura que se hace rápidamente y sin prestar demasiada atención.
- 5 Arreglo de los desperfectos de una prenda o tejido.

Repasos consistió en el bordado en árabe con hilos rojos sobre turbantes blancos y marrones de los 552 nombres de los desaparecidos saharauis a manos del gobierno marroquí que hasta octubre de 2011, fecha de producción del proyecto, se cuentan en las listas oficiales. El proyecto se inició con maquetas en Madrid en mayo de ese año, pero su elaboración estuvo dada en el contexto del festival artístico ARTIFARITI como mencioné antes, experiencia en la cual por 15 días junto a otros artistas de distintas partes del mundo vivimos en los Campamentos de Refugiados saharauis ubicados en Tinduf, Argelia. La experiencia fue única. Desde un principio el llegar ahí y poder comenzar el trabajo fue toda una odisea. No sólo por las 12 horas que tardamos en llegar ya en Octubre de 2011, sino porque una vez ahí en la aridez del desierto, el tiempo se detuvo...

Cuando pensé en el proyecto que quería llevar a cabo lo que más deseaba era trabajar respecto a su historia y memoria. Hurgar en el pasado y presente de las familias, pero no de una manera invasiva, sino que con respeto y delicadeza tratando de acompañarlos y entenderlos en el dolor que viven, tratando de trabajar y sentir sus emociones. A su vez, quería obrar junto a la gente, que el proyecto fuera una obra de producción

⁸ ARDENNE, P. (2002) *Un arte contextual*. Murcia: CENDEAC, 2002, p.15

⁹ Significado del concepto Repaso según <http://es.thefreedictionary.com/repasos> [Fecha de consulta: 25/mayo/2011]

colectiva donde yo solo era un productor más mezclada en la gente y realidad del lugar. En este sentido, quería trabajar con la noción de prácticas artísticas colaborativas y de participación social, “un arte que toma como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado”¹⁰ de “gestos efectuados en común, obras concebidas con los espectadores o basadas en el hecho de compartir... de acogida, implicación colectiva en la lucha política o ecológica...”¹¹ Felizmente el proyecto fue así. La obra se convirtió en *tuizza* total. En lengua *hassanié* (el idioma de los saharauis, una variedad del árabe que incorpora lengua bereber) *tuizza* significa “colectivo”, y viene del trabajo que hacían las mujeres al coser las *jaimas*¹² tradicionales, donde se reunían a tejer y luego coser estas tiendas; *Repasos* fue *tuizza*. En este proyecto intervino y trabajó todo el mundo. Por un lado, colaboraron en el bordado los mismos artistas invitados y seleccionados por la convocatoria; por otro, trabajaron durante las noches el equipo de producción; por otro, por supuesto, y más importante el pueblo saharauí del Campamento 27 de Febrero, las mujeres, los familiares y los amigos de algunos de los desaparecidos. Ellos iban día a día a trabajar conmigo en dos turnos, uno de mañana y otro de tarde. Eran largas horas con la aguja y el hilo dando puntada tras puntada. En medio del trabajo conversábamos de la vida, de nuestras vidas, del cotidiano, de la familia. El idioma al comunicarnos no era una dificultad. Si teníamos un apuro siempre había un buen chico saharauí dispuesto a ayudarnos en la traducción. En general, los saharauis hablan español bastante bien por el hecho de haber sido colonia y porque actualmente viven de la ayuda humanitaria principalmente de los gobiernos de Cuba y Venezuela, además de Asociaciones españolas. Sin embargo, con las mujeres mayores que iban a coser a diario costaba un poco más la comunicación, aunque, la complicidad del día a día hizo que el lenguaje corporal nos ayudara a comprendernos perfectamente forjando una amistad que pasaba las fronteras idiomáticas. Fatimatu, Saphira, Galia y muchas otras estaban ahí conmigo e hicieron suyo el proyecto, trabajando incluso en sus casas en sus momentos de “descanso”, ya que ellas querían

¹⁰ BOURRIAUD, N. (2006) *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. p.13

¹¹ ARDENNE, P. op.cit. p.121

¹² Jaima, es una especie de tienda de campaña que usan los pueblos nómades para refugiarse y como vivienda.

lograr acabar el trabajo antes del fin de ARTIFARITI. Su implicación fue mucho mayor del esperado.

El hecho de que el listado de nombres fuera tan extenso, 552, sumado al calor y la sequedad de estas tierras, nos hacía sentir que la pieza nunca acabaría. El tiempo se dilataba en ese espacio solitario donde las horas pasaban y mis ojos y los de las mujeres cada vez se empequeñecían más. Algo gracioso, por decirlo de alguna manera, es que los hombres en principio no se atrevían a ayudar. Pasaban largas horas sentados a mi lado conversándome de la vida y sintiendo lástima por mí y por todo el trabajo que tenía, pero no eran capaces de coger una aguja por considerarlo un trabajo de mujeres. Sin embargo, el sentido de solidaridad y la empatía que sentían con el proyecto que se estaba forjando hizo que varios hombres saharauis rompieran con sus creencias machistas y se sentaran finalmente a mi lado a coser. Además, al ser varios de ellos familiares de esos nombres los impulsó aún más a romper con la creencia de que esto era un trabajo exclusivo de mujeres.



Na y Fatma preparando un turbante para bordar. *Repasos*. Viviana Silva, ARTIFARITI 2011

Respecto a la escritura en árabe el artista saharaui Lahsan, pintor y calígrafo, fue fundamental. Sin su ayuda habría sido imposible poder transcribir los nombres de los listados en español al árabe con además tan bellas letras. Lahsan fue así un actor primordial en la construcción de la obra y a él le debo gran parte de la realización de ella, además de muchas horas de trabajo conjunto inolvidables, con risas y discusiones, como es siempre un trabajo en equipo. Cabe destacar que en este trabajo colaborativo el hecho de que tantas manos intervinieran en la pieza, hizo que al igual que un dibujo, cada trozo bordado adquiriera la personalidad de la persona tras él, borrándose el patrón inicial, adquiriendo vida propia lo que para mí hace mucho más bello el trabajo.

Finalmente, a pesar de los esfuerzos, de las horas de trabajo día y noche el bordado de los nombres quedó inconcluso. Logramos bordar solo la mitad de esos 552 por lo que hoy en Madrid sigo bordando los faltantes para hacérselos llegar en la próxima edición de ARTIFARITI al pueblo saharaui. De todos modos el hecho de no acabar la pieza completamente no impidió su presentación a la comunidad del 27 de Febrero, y por supuesto, a AFAPREDESA, quienes nos ayudaron con el material y archivo histórico para llevar a cabo la obra durante los primeros días. Para esta presentación realicé el montaje de la obra en un lugar especial que pensé la activaría. Monté los turbantes bordados en la *jaima* de mi familia, en mi casa, e invité a la gente a pasar a ella durante la tarde final de los encuentros para que vieran el resultado de este trabajo conjunto. La sensación lograda fue increíble. Más allá de la impresión estética que causaba ver las telas escritas con listados de nombres rojos que parecían casi unas tablas de la ley, fue el viento del desierto que entraba por las ventanas de la *jaima* lo que en esa puesta en escena activó completamente la obra dotándola de una energía, un silencio y a su vez, una paz descomunal que creo todos los presentes sentimos. Con esto, se hizo manifiesto que el contexto y el montaje permiten la activación de la obra, al menos de esta. Como dice Ardenne: “la primera cualidad de un arte contextual es, por lo tanto, su indefectible relación con la realidad”¹³, en este caso no fue de otro modo. Ver las telas al son del viento, con su sonido, en medio de una *jaima* con

¹³ ibídem. p.13

gente vestida con el mismo material de la obra y en completo silencio, en un violento silencio que la misma obra pedía, fue una experiencia única. Sin embargo, este silencio fue en un momento roto, roto por la voz quebrada de Alí Buzarid quien leyó uno de los listados de desaparecidos en voz alta cuestión que nació naturalmente a la gente en ese momento. Estar ahí, en ese espacio era sentir a estos cientos de desaparecidos presentes. Era como si este pequeño ejercicio de re-escritura los hubiese traído de vuelta, hilando la memoria en un vaivén intimidante y a la vez calmo al interior de la jaima.



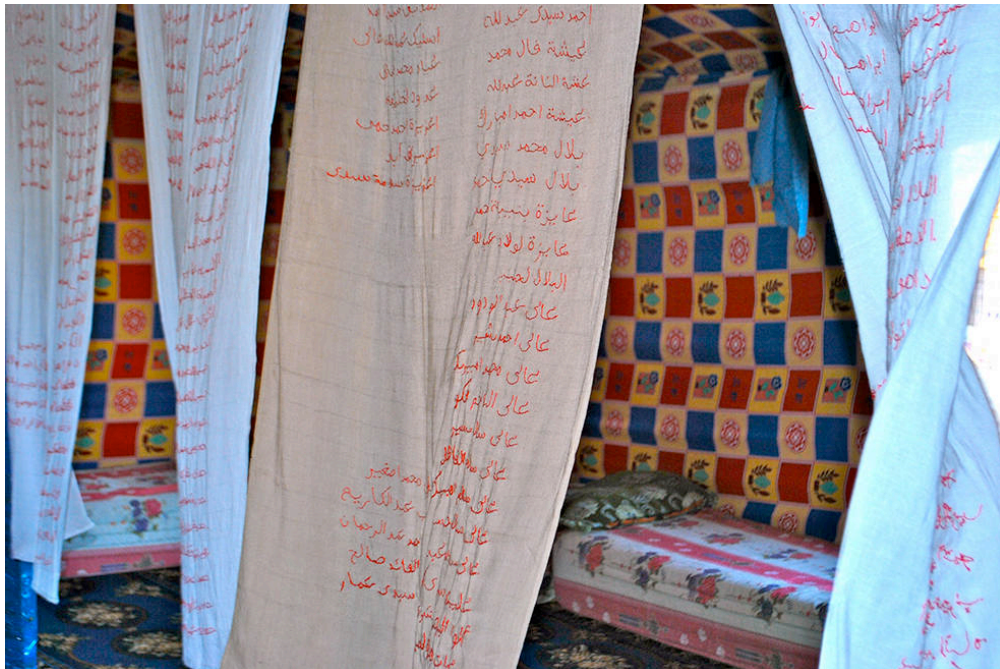
Ali Buzarid en presentación de *Repasos* leyendo los nombres de aproximadamente 40 desaparecidos. ARTIFARITI 2011

Imágenes proyecto en proceso



Imágenes Obra realizada y montada







2.2 Tejer con: Arte y contexto.

Contexto viene del latín vulgar *contextus*, de *contextere*, es decir “tejer con”-tramar-enlazar. “Un arte llamado contextual agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de tejer con la realidad.”¹⁴

El contexto designa, según Ardenne, “el conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho,”¹⁵ es decir, es el entorno y la coyuntura, interactuando en él por lo que un arte que se dice contextual se desarrolla vinculándose íntimamente con una determinada realidad y asumiendo su contexto como parte constitutiva de la obra y la experiencia estética. La primera cualidad de un arte contextual es por tanto, su indudable relación con la realidad, pero no desde un modo representacional como los artistas realistas del siglo XX que buscaban en el mundo circundante sus temas para la creación de imágenes principalmente pictóricas, sino, que en una lógica de implicación donde la obra se conecta a un sujeto real e inmediato proporcionando correspondencias y modos de relación. En esta línea caben prácticas artísticas que se diferencian de la obra de arte en el sentido tradicional, tales como: arte de intervención y arte comprometido de carácter activista (como los *happenings* en espacios públicos), intervenciones en el espacio urbano o el paisaje (*performances* callejeras, arte paisajista), estéticas participativas o activas dentro del campo de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo (acciones en las oficinas, en el barrio, etc.); es decir, prácticas que impliquen involucrarse en un contexto determinado trabajando con/en él. En vez de trabajar del lado del simulacro o de la descripción figurativa el artista contextual dará prioridad a la creación que involucre a la realidad tanto individual como colectiva “profundizando en su significación contextual, entendiendo por tal la compleja trama de relaciones espacio-temporales, antropológicas, sociales e ideológicas que convierten un emplazamiento cualquiera en un lugar significativo para la diversidad de sujetos que lo transitan, habitan e interactúan con él. Dialogar con el lugar supone un intercambio abierto y no siempre predecible con

¹⁴ ibídem. p 15

¹⁵ ibídem. p.14

diferentes agentes y sectores sociales. En consecuencia las prácticas contextuales persiguen la activación consciente de las relaciones de sentido que se establecen entre la obra, el creador y su entorno inmediato¹⁶, pero no sólo remitiendo al lugar físico de la experiencia sino que también al horizonte ideológico sobre el cual se apoya proponiendo una perspectiva crítica del medio en que se desenvuelven y del arte mismo. Las propuestas contextuales tienen su eje en la relación con la comunidad de sentido que les sirve de marco. Allí las herramientas del arte obedecen a la pertinencia de la situación y no a criterios de originalidad o estilo. El entorno condiciona la naturaleza de los procedimientos empleados y el efecto de los mismos sobre los sectores involucrados. Por esta razón, el arte contextual suele ser directo y legible para un grupo específico de usuarios sin aspirar a un público más amplio que lo comprenda; sustituyendo a su vez, esta noción por la de participante o coautor de la experiencia y atenuando así la marca autoral. *Repasos* como proyecto, tuvo como uno de sus ejes centrales relacionarse directamente con la comunidad y enmarcarse en el contexto en que se presentaba, no solo en cuanto a su realización de modo colaborativo, estableciendo relaciones entre las personas, sino que también en cuanto a su concepción material de producción, trabajando con materiales propios de la cultura en que se enmarcaba como son los turbantes utilizados como soporte de la obra. De igual modo, el hecho de ser una obra realizada en escritura árabe, es una obra legible a primera vista sólo por un determinado grupo, el del mundo árabe, ya que al verla personas de otras culturas que no sepan este idioma y que no sepan que el material empleado son turbantes, protectores del calor del desierto, necesitan una profundización mayor del tema para comprenderla mejor, siendo así una obra directa para un determinado grupo.

En ARTIFARITI durante las cinco versiones que se han llevado a cabo, la mayoría de las obras que se han realizado tienen que ver con proyectos de carácter contextual y colaborativos. Si nos remitimos a los catálogos de las

¹⁶ SUAZO, F. "Arte, Contexto, Documento". En: Prácticas del Compromiso: Encuentro Internacional de Investigación en Artes. (Caracas 29 al 31 de marzo de 2011) [en línea: Fecha de consulta: Abril 2012] Disponible en la web <<http://www.plataformadearte.net/Encuentro/FelixSuazo.htm>>

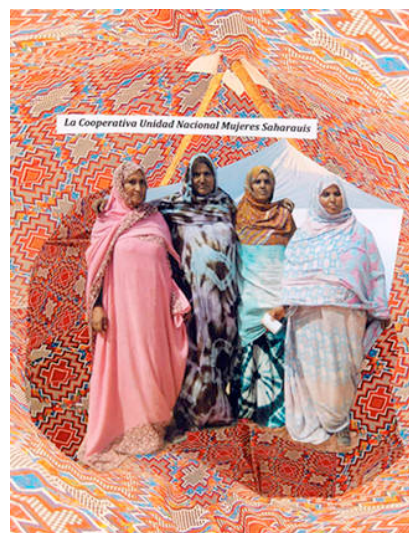
ediciones anteriores podemos encontrar obras como: los happenings y performances realizados por el colectivo “Metasíntesis” a cargo de Dora García tanto en los propios campamentos como posteriormente en Alicante (metasintesis.blogspot.com); la construcción de un huerto en Tifariti por el colectivo CULTURHAZA (Aripino Terrón y Protasia Cancho) más la curadora Pamen Pereira y el agrónomo saharauí Hamada Sidi Mohamed Hadi; la creación del canal saharauí por Antoni Abad y el apoyo de Hangar, mediante el cual los jóvenes de los campamentos transmiten sus problemáticas y expectativas en Internet a través del uso de móviles y del canal: www.megafone.net/SAHARA, o el proyecto “*Dining in refugee Camps. The Art of Sahrawi Cooking*” (Libro de Cocina Saharauí) de la artista Robin Kahn quien ha pasado un mes en los campamentos y Tifariti compartiendo en distintos hogares la experiencia de la comida y cocina para luego, producir un libro que refleja las tradiciones, recuerdos y recetas saharauíes, el cual actualmente se presenta en la Documenta 13 de Kassel.¹⁷

Actualmente, según los parámetros del arte contextual muchos artistas trabajan en diversas partes del mundo y apuntando a diversos enfoques, pero sentados en las bases de las prácticas contextuales. Artistas como Gordon Matta-Clark con su obra “*Cronical Intersect*” (1975), las Guerrilla Girls con “*Do women have to be naked to get into the Met.Museum?*” (1989), Jens Haaning con “*Turkish Jokes*” (1994), las Madres de la Plaza de Mayo y “*El Siluetazo*” (1983), Nicolás Uriburu, “*Coloración del gran canal de Venecia*” (1970), Joseph Beuys con “*7000 Robles*” (1982) y más actualmente The Yes Men, “*Fix the World*” (2009) y Banksy, “*Intro Simpsons*” (2010)¹⁸ entre tantos otros. Sin embargo, estas ideas vienen desde hace bastante tiempo atrás. A fines del siglo XIX hubo indicios de trabajar íntimamente con el contexto desde el mundo del arte. Desde un punto de vista seminal según Ardenne (cuestión con la cual no está muy de acuerdo Claramonte), el arte contextual es heredero del realismo y de su

¹⁷ ARTIFARITI 2009 III Encuentros Internacionales de Arte en Territorios Liberados del Sahara Occidental. (2010) Sevilla: Asociación de Amistad con el Pueblo Saharauí de Sevilla.

¹⁸ PERALTA, H. (2012) *Arte contextual. Unidad didáctica para alumnos de 3º de E.S.O.* Arte, educación y cultura. Aportaciones desde la periferia. Jaén: COLBAA. Págs. 3 y 4

cuestionamiento sobre la representación de lo real refiriéndose principalmente a Courbet.¹⁹



Imágenes libro "Dining in refugee Camps. The Art of Sahrawi Cooking". Robin Khan, ARTIFARITI 2010

Jordi Claramonte por su parte plantea, que de modo muy torpe fueron los artistas del Arts and Crafts y las primerísimas vanguardias quienes mostraron una creciente preocupación por calibrar el modo en que las formas innovadoras con que trabajaban podían desbordar los límites del arte

¹⁹ ARDENNE, P. op.cit. p.17

para invadir y transformar la sociedad, siendo para ello necesario crear un nuevo papel social para el arte que haría del artista un participante significativo en la organización y construcción de la vida social. No obstante, sus intentos no dieron muchos frutos.²⁰ Fue recién a mediados del siglo XX, cuando resultó claro que no se podía seguir separando la práctica artística del pensamiento que las articulaba y desplegaba, ni mucho menos considerar el contexto como mero aderezo, sino que había que asumirlo como parte constitutiva de la práctica artística y experiencia estética, siendo en la década de los sesenta cuando se comienza a perfilar un arte de concepto y ya no solo de objeto que implica la incorporación del contexto, de un contexto poético y hasta cierto punto social, pues la obra ya no se podía considerar sólo como un objeto aislado.²¹ Es en esta época que surgen movimientos como el Fluxus, el Situacionismo, el punk que llevan al fortalecimiento del arte colectivo y contextual, siendo en 1976 el artista polaco Jan Swidzinski quien publica un manifiesto *"El Arte como Arte Contextual"*, considerándosele desde ese momento como precursor de este tipo de prácticas y anticipando esta categoría artística a lo que es hoy. En este manifiesto Swidzinski planteaba que "la actividad del arte y del artista queda condicionada por el contexto, que se expande fuera de los receptáculos acreditados como la galería, el museo, el mercado invadiendo lugares alternativos. El arte contextual quedaba encuadrado entonces, entre el arte conceptual y el arte sociológico"²² apostando más por la presentación que por la representación, incluyendo obras caracterizadas por procesos de producción más amplios, en ocasiones colaborativas, dejando de lado el concepto de artista como "artífice solitario de su propio medio homogéneo, el que muele su chocolate en soledad, para proceder a incorporar, como un momento crucial de la construcción de la práctica artística, determinados procesos de negociación y colaboración con otros actores, cuya formación artística puede ser baja o nula, pero que, en cambio, pueden aportar un alto grado de articulación social y política".²³ Con esto, las obras se vuelven colectivas y el concepto de autoría se diluye hacia un procomún

²⁰ CLARAMONTE, J.(2011) *Arte de contexto*. Donostia-San Sebastián: Ed. Nerea. p.9

²¹ ibídem.p.10

²² MAZUECOS, A. (2008) "Arte Contextual: estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo". Tesis Doctoral. Universidad de Granada, Departamento de Pintura. Granada, 2008. p.176

²³ CLARAMONTE, J. op.cit. p.13

interactuando en la esfera de las relaciones sociales que lleva a los artistas a optar, generalmente por esferas de distribución distintas a las tradicionales, pues ya no basta ni interesa solamente con exponer la obra en el museo o la galería, más bien lo que el artista produce son relaciones entre las personas y el mundo, y lo que atrae es que la obra participe del contexto social en el que trabaja: en la calle, las fachadas, el hábitat de la comunidad, porque es allí donde realmente cobran sentido estas prácticas. Por tanto, las experiencias que se realizan en un contexto específico son intransferibles, limitándose a las re-ediciones documentales para sectores especializados a posteriori, a los que, de todas maneras, les está vedado el acceso al acontecimiento original. Ello se debe, entre otras cosas, al carácter efímero y puntual de las experiencias contextuales que a veces se manifiestan como eventos o sucesos reconocidos solamente en el marco de la comunidad o grupo humano particular con la que se ha trabajado. Propuestas de este tipo, se nutren de los dramas cotidianos y accionan allí donde éstos se producen tratando de capitalizar toda la carga vivencial que sea posible. Este deseo social que tiene el artista de intensificar su presencia en la realidad colectiva, ya sea, estetizándola, politizándola, apropiándosela, hace que la experiencia sea fundamental.²⁴ Repasos en este sentido como ya señalé, en enmarcó en un determinado contexto social tanto en su producción como en su presentación, en un espacio fuera de los circuitos tradicionales pues estaba inmerso en el contexto de los campamentos de refugiados saharauis, en el exilio de este pueblo, trabajando con esta comunidad humana particular y con su drama particular.

Respecto a los modos de hacer de las prácticas contextuales, Claramonte es crítico con Ardenne al señalar que los postulados de éste no entran completamente en lo que para él es el arte contextual, considerando que su análisis queda un poco superficial, pues plantea, que no se trata de que el arte contextual se establezca directamente con la realidad, sino que se construya al paso en que proporciona relaciones que enriquezcan nuestra construcción mejor de ella. Asimismo, señala que no se trata de que el arte sea más contextual al ligarse con lo cotidiano, sino que lo que importa son los mecanismos de mediación que resulten apropiables por cuanto más

²⁴ SUAZO, F. op.cit.

gente sea posible y que éstos a su vez, se vuelvan generativos. En lo que si coinciden, es en que estas prácticas trabajan con la intervención, dirigiéndose a la presentación más que a la representación, pero hace incapié en que la potencia de la intervención radica en la especificidad y autonomía del modo de formar que le da pie y no en el mero voluntarismo.²⁵ En otros puntos también diverge Claramonte de Ardenne, sin embargo, no es mi intención aquí entrar en detalle respecto a las “disputas” que estos autores puedan tener, sino que más bien, hacer una revisión de sus planteamientos en torno al arte contextual, más que nada como una búsqueda respecto a qué son estas prácticas con los cuales en ciertos aspectos he trabajado por primera vez con mi proyecto *Repasos*. De hecho, luego de haber leído estos libros y varios *papers* de la web, veo que mi trabajo hasta ahora se relaciona más con lo que he rescatado de Ardenne que con los postulados de Claramonte, los cuales veo más radicales por decirlo de alguna manera, y los que, de todas formas, comparto pero que veo que aún no llego a concretar en mi práctica artística, que como señalé, está comenzando a incursionar en estos ámbitos. Sea como sea, una de las cuestiones que me interesa y que veo como resultado de todas las prácticas de carácter contextuales que plantean unos y otros, es que a partir del surgimiento de ellas (especialmente después de los años 90’), es que surge un nuevo paradigma en el arte: el del artista como etnógrafo, un artista que ya no está interesado en asuntos económicos o sociales, sino en asuntos identitarios, lo cual reviso a continuación, pues en mi trabajo, *Repasos*, también ha incidido y está presente.

²⁵ ibídem. págs. 83-85

2.3 El artista como etnógrafo y el estudio de campo.

El giro etnográfico supone el desplazamiento de la historia del arte a un territorio más expandido de cultura, giro que ocurrió con los Visual Studies en la década de los 80, “entendido como un cambio de paradigma en las humanidades y las ciencias sociales y construido en torno a una noción de cultura como un proceso, una serie de prácticas...relacionadas con la producción y circulación de significado. El giro cultural aportó al estudio de las imágenes una reflexión sobre la forma como éstas son atravesadas por interrelaciones complejas de poder y conocimiento de forma que el análisis de las prácticas de representación se apoyó en nociones tales como estructura, ideología y posición de sujeto,”²⁶ así como en un renovado interés por la antropología posmoderna que con su proyecto contextual, con su interés por la alteridad, con su particular metodología de trabajo, el trabajo de campo, con sus promesas de autorreflexividad, nos sitúa en una visión del lugar basada en las intersecciones entre naturaleza, cultura, historia e ideología. El modelo de artista como etnógrafo se interesa por los lugares y las identidades locales y sobre todo por la narratividad, lo cual lleva a practicar un trabajo interdisciplinar no sólo en las técnicas aportadas sino también en la forma de pensar, de plantear nuevos puntos teóricos que hagan salir al espectador de su inmutabilidad casi como una nueva forma de “activismo cultural”. Entre sus posibilidades de acción, puede colaborar con una comunidad asentada donde artista y comunidad se vinculan mediante un reajuste identitario de ambas partes y mediante el compromiso. Este compromiso demanda el conocimiento por parte del artista de la historia de la cultura en la “que se asienta”, así como del conocimiento de la estructura social de ella lo bastante bien como para poder “mapearla.”²⁷ Para realizar *Repasos* primeramente he investigado acerca del pueblo saharai, su historia y cultura de modo de poder proyectar una obra que se relacionara con su contexto, que no fuera aislada o “a-lugar”, y a su vez, de que yo misma al insertarme en su vida pudiera comprender de mejor manera lo que estaba viviendo al asentarme esos 15 días en su sociedad.

²⁶ CABRERA, M. “Estudios Visuales”. En: Proyecto Diccionario del Pensamiento Alternativo II. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. [Consulta online el 12-Junio-2012] <<http://www.cecies.org/articulo.asp?id=191>>

²⁷ FOSTER, H.(2001) “El artista como etnógrafo”. En: *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Tres Cantos (Madrid): Akal. págs.175-207

En este nuevo paradigma de artista etnográfico es necesario por tanto, la investigación y la involucración con el “otro” en cuyo nombre el artista comprometido en muchos casos “lucha”, pues “la esencia de la humanidad es puramente trans-individual, hecha por lazos que unen a los individuos entre sí en formas sociales que son siempre históricas: como decía Marx “la esencia humana es el conjunto de las relaciones sociales”.²⁸ Si bien, como ya he repasado rápidamente, desde el siglo XX el arte se ha ocupado del “otro”, el giro actual en el método etnográfico es la unión del arte con la antropología concebida ésta como ciencia de la alteridad. Según Hal Foster en *“El artista como etnógrafo”*, la antropología es junto con el psicoanálisis la lengua franca tanto de la práctica artística como del discurso crítico actual. Sumado a ello, la antropología es la disciplina que toma la cultura como su objeto y este campo ampliado de referencia es el dominio de la práctica y la teoría posmoderna, considerándose así a la etnografía como contextual, con un trabajo de campo inmerso en lo cotidiano.²⁹

Repasos como experiencia y obra ha sido un vínculo directo con un entorno hostil en el que me he insertado tramando una parte de su historia, relacionándome estrechamente con sujetos y acontecimientos junto a los cuales he producido la obra. En este proyecto he trabajado en el contexto ³⁰ del Sahara Occidental, en los campamentos de refugiados de Tinduf-Argelia, tratando de hacer del arte una experiencia colectiva emocional que finalmente obtiene un resultado (refiriéndome a la obra material) el cual es instalado en el mismo contexto en que se realiza: una *jaima*, una casa saharauí en medio de los campamentos. No obstante, el hecho de haber presentado en esta ocasión la pieza en su contexto y de que haya sido una experiencia única e irrepetible enmarcada de alguna manera dentro de los parámetros del arte contextual y etnográfico, personalmente creo que como proyecto y obra no debe quedarse sólo en esta experiencia particular, sino que su reedición es posible. No en las mismas condiciones por supuesto, nunca será así, pero si con posibilidades de abarcar a otros públicos que pueden leer la obra y la acción realizada. Si bien, los artistas contextuales

²⁸ BORRIAUD, N. op.cit. p.18.

²⁹ FOSTER, H. op.cit. págs.175-207

³⁰ En un capítulo posterior me referiré históricamente al conflicto saharauí y al contexto en que se presenta esta obra y la convocatoria de ARTIFARITI.

reniegan de la institución, yo, que sólo soy una estudiante en busca de su propia forma de operar no reniego a nada ni me enmarco en una sola manera de hacer, pues re-montando la obra puedo llegar a nuevos espectadores a quienes contarles lo que sucede en el Sahara con sus desaparecidos y sus años de exilio, cuestión que interesa también desde las bases de la convocatoria ARTIFARITI que me llevaron a la producción de esta obra. De hecho, prontamente presentaré *Repasos* esta vez en una sala, es decir, completamente fuera de su contexto original, pero exhibiéndola junto a imágenes del proceso de la obra, a fotografías que narren y presenten el proyecto realizado a estos nuevos espectadores de modo de poder transmitir la experiencia vivida y contribuir a “narrar” de que va el conflicto del Sahara Occidental, del cual poco se sabe y habla.

Siguiendo con los artistas como etnógrafos me referiré al estudio o trabajo de campo, la forma de operar en este tipo de prácticas. A modo de ejemplificar a qué me refiero, analizaré por un lado mi propia metodología de trabajo respecto a este proyecto particular donde he operado acorde a estas prácticas. Por otro lado, me referiré al trabajo de una artista para mí etnográfica, comentando un proyecto que relaciono con el mío.

Generalmente procuro en mis obras investigar previamente el tema que estoy llevando a cabo tanto visual como teóricamente, ya que creo no se puede producir obra sin un conocimiento detrás. Por esto, para trabajar por ejemplo en las pinturas y esmaltes en cobre sobre los conflictos mediáticos del siglo XX,³¹ primero investigué para identificar sobre qué conflictos me interesaba trabajar en diversos textos de divulgación de historia (Atlas de Historia Universal Times Books, Historial Universal II Medio Santillana, Enciclopedia de Historia Universal Salvat, entre otros) acerca de los conflictos bélicos acaecidos a partir de 1900 para luego hacer una selección de ellos y recopilar sus archivos fotográficos a partir de los cuales trabajé posteriormente. Sin embargo, en este caso, la investigación ha sido enfocada desde otro punto de vista. Ya no bastó sólo con trabajar con los

³¹ Me refiero a mi proyecto realizado el año 2009, *Escenografías*, el cual desarrollé en base a cinco acontecimientos bélicos ocurrido en el Siglo XX a nivel mundial elegidos por ser ampliamente mediatizados. Para más información sobre este proyecto, revisar: SILVA, V. (2011) *Escenografías: memoria del proceso de creación artística*. Alemania: Ed. Académica Española, ISBN: 978-3-8443-4337-3

archivos y textos leídos sobre el conflicto del Sahara Occidental a través tanto de la web (blog Poemario por un Sahara Libre, blog ARTIFARITI, blog AFAPREDESA, periódicos El País y El Mundo, página Hemisferio Wordpress) como de libros (“Sáhara Memoria y Olvido” de Yolanda Sorbero, “El Oscuro Pasado Del Desierto” de José Diego Aguirre, “La Historia Del Sahara y Su Conflicto” de Alejandro García, libros a los que hago referencia en la bibliografía), sino que además esta vez me he vinculado directamente con este pueblo, compartiendo con ellos en su tierra, conociendo *in situ* su historia y cultura por lo que la investigación ha sido también la experimentación misma en el contexto desde el cual trabajo y la unión directa con la población. Igualmente la investigación ha sido realizada en términos metodológicos tanto antes de llevarse a cabo el proyecto, durante el mismo, como después; ya que actualmente sigo escudriñando sobre el tema, profundizando y buscando formas de resolver nuevas posibilidades plásticas a partir de los archivos obtenidos en la experiencia, principalmente fotográficos. De esta manera mi metodología se podría resumir:

1. Al iniciar el proyecto, realizar una investigación en libros, periódicos e Internet acerca del conflicto Saharaui y del largo exilio en que viven (libros mencionados recientemente y que aparecen en la bibliografía).
2. Crear un archivo de imágenes capturado principalmente mediante la web el cual utilizo para generar ideas.
3. Idear un proyecto colectivo para llevar a cabo allí, el cual ha sido seleccionado por la convocatoria de ARTIFARITI, y que trabaja con los temas de: la memoria, los desaparecidos del Sahara, la colaboratividad en la producción de la obra y la manualidad de ésta.
4. Trasladarme los 15 días mencionados a la zona de los campamentos de refugiados donde he llevado a cabo el proyecto en conjunto con la población saharai. Convivir con ellos, entrevistarlos y fotografiar tanto a ellos como al paisaje, realizando un estudio *in situ*.
5. Exponer el resultado de la obra en el mismo contexto que se realizó.
6. De regreso, realizar un nuevo archivo fotográfico con las imágenes que realicé allí las cuales hoy utilizo para crear nuevas obras-ejercicios en torno al tema.



Archivo de imágenes capturadas en la web. Parte del proceso de investigación.

De alguna manera he trabajado con varios tópicos del arte contextual y etnográfico sin saber en su momento que lo estaba realizando. En una línea similar que implica que el artista se desplace, inserte en un determinado entorno, investigue y realice un registro, operan artistas como Alighiero Boetti en sus viajes a Afganistán, Sudán, Guatemala y Etiopía donde implica a sus habitantes en sus trabajos. Conocidísimos son sus bordados y tapices que hizo en colaboración con artesanos de Afganistán y Pakistán, llamados “*Mappa*” (1971-1994), un conjunto de bordados que reproducen mapamundis con los colores de la bandera de cada país en su incesante búsqueda de un diálogo con el otro y su cuestionamiento de la visión del creador como demiurgo interesándose por tradiciones culturales no occidentales y experimentando diferentes formas de cooperación;³² o, como

³² Cat. Exp. *Alighiero Boetti: Estrategia de Juego*. (2011) Museo Nacional Reina Sofía. Exposición celebrada del 5 de octubre de 2011 al 5 de febrero de 2012.

Taryn Simon que para su reciente obra *“A Living Man Declared Dead and Other Chapters”* (2008-2011) ha realizado un extenso estudio de campo viajando durante cuatro años por el mundo, conviviendo, compartiendo y vinculándose con distintas personas y hechos históricos mientras registra las líneas de sangre de cuatro hombres de la India que figuraban como fallecidos debido a un conflicto de transmisión de tierras hereditarias, para luego crear un gran archivo de imágenes y textos donde presentaba las consecuencias de esta investigación artística; y, como Terry Berkowitz de quien paso a revisar más profundamente una obra, ya que veo en su trabajo relaciones cercanas con el mío.

Me gusta muchísimo el trabajo de Terry Berkowitz, artista estadounidense, a quien tuve el placer de conocer pues compartimos la experiencia de trabajo en ARTIFARITI. Berkowitz es una artista cuya obra se basa principalmente en acontecimientos políticos y sociales de los cuales realiza instalaciones objetuales, videos y fotografías, luego de un intenso estudio de campo e implicación con la gente. Más allá de que formalmente sólo tenemos una cercanía respecto al uso de objetos, (realmente nuestras obras producidas no tienen mucho en común) me interesa su trabajo por el contenido social que tiene y por el proceso previo que desarrolla, operando desde el arte contextual y etnográfico. De su vasta obra, me interesa hablar en esta ocasión de un proyecto realizado en 1992 titulado *“A Rock and a Hard Place”* (Una roca y un duro lugar) el cual fue exhibido en el Whitney Museum of American Art de Nueva York. Esta instalación versa sobre el conflicto Palestino-Israelí y es una llamada de atención a los ciudadanos estadounidenses por tener los ojos vendados ante este problema, el cual los involucra, ya que Estados Unidos envía millones de dólares a Israel en apoyo a la ocupación que tiene en Gaza y Cisjordania. Previo a la realización de esta instalación, Terry viajó a la zona de conflicto y convivió con los palestinos también por 15 días, aprendiendo de su cultura, investigando sobre el conflicto y realizando los videos que luego utilizó en la exhibición, los cuales si bien fueron producidos en el contexto y con colaboración de los palestinos, como resultado se emplazó en el formato de la institución. La pieza final es una instalación de barriles de metal, aquellos que se utilizan para cerrar las calles de los campamentos de refugiados los

cuales cercan un estrecho corredor por donde entra el espectador pisando una alfombra de césped que alude a la transformación ecológica del desierto reclamada por Israel. El corredor está diseñado para ser un espacio claustrofóbico que conduce a una casa de cristal con pistas de audio con sonidos de agua, soldados y voces. A medida que el espectador sale del corredor, el espacio se abre y se entra a una habitación oscura donde hay una proyección de un video con imágenes mezcladas de la Ribera occidental y Gaza. En el centro, una pared circular construida de piedras con aberturas, alude a las terrazas árabes que se encuentran en esas tierras. En su interior hay incrustados videos que muestran las condiciones de vida de los palestinos bajo la ocupación israelí, incluyendo entrevistas como especies de documentales. En la parte trasera de este círculo, un grupo de barras de distintas alturas representan los asentamientos que rodean los campamentos de este sector, siendo 25 palos, uno por cada año de ocupación (a esa fecha). El amplio espacio total de esta instalación está rodeado por monitores que muestran a los soldados israelíes en Palestina, por tanto, al estar al interior de ella no hay espacio en que no se esté observado por un guardia armado generando la sensación en el espectador de cómo viven los palestinos. Finalmente, suena una banda sonora con voces palestinas que cuentan sus historias de vida y sus esperanzas en el futuro, sonido que inunda la sala.³³ Como queda de manifiesto en esta instalación de Terry, al entrar en ella se ve reflejada toda la vivencia que la artista tuvo en el lugar, la investigación realizada y el estudio de campo, la cual traslada al espacio expositivo para que más personas sientan las emociones que ella vivió y reflexione sobre este hecho puntual, que al igual que el caso del Sahara, lleva años en *status quo*, sin salida y manteniendo a un pueblo bajo la opresión con el absoluto silencio de la Comunidad política internacional. Mi obra se relaciona con la de ella en que el proceso de creación e investigación es similar en cuanto al método utilizado: el asentamiento y convivencia con la comunidad sobre la que se está trabajando, la implicación con la misma, el trabajo antropológico, el eje en la relación con la comunidad de sentido que nos ha servido de marco, y, principalmente en la temática elegida. En ambos casos, el resultado de

³³ Descripción tomada de la página web de la artista y de su portafolio personal: <http://www.terryberkowitz.com/>

estos procesos son instalaciones realizadas a partir de un interés por vincular lo social con el arte, por mostrar lo que ocurre en un pueblo oprimido, que también en ambos casos, sus tierras se encuentran ocupadas durante años estancados en un conflicto político, social y económico, con un pueblo cercano que en vez de ser opresor debiese ser hermano.



“A Rock and a Hard Place”. Terry Berkowitz 1992. Vista entrada corredor, y 2ª habitación.

2.4 Contextualización y breve historia del conflicto del Sahara.

*“Cada multiplicidad puede así ser pensada como un Sahara, el mapa de lo que siempre hay que volver a dibujar según los caprichos de la arena”...*³⁴

Para realizar *Repasos* como comenté tuve que investigar acerca de la historia de este pueblo de manera de poder comprender por qué viven en campamentos de refugiados, cuáles son los hechos que han marcado el camino trazado y poder a partir de ello, proyectar una obra que tuviera un sentido para ellos y que se enmarcara en mis propios intereses. De ahí que paso a relatar brevemente la historia de los saharauis, historia que personalmente me conmovió y que me ha llevado a trabajar tanto en *Repasos* como en mis actuales proyectos.

El Sahara es el desierto más grande del mundo. Tiene unos 8,6 millones de kilómetros cuadrados, lo que equivale aproximadamente a 17 veces la extensión de España. Se extiende entre el Mediterráneo y el Atlas al Norte, el Sahel al Sur, el Océano Atlántico al Oeste y el Mar Rojo al Este, con la única interrupción del Valle del Nilo; pero en la práctica, se reserva el nombre de Sahara solamente a la parte occidental y que antiguamente era el Sahara español: la porción de tierra a orillas del Océano Atlántico entre Mauritania, Marruecos y Argelia. Antaño las tierras de este vasto desierto estaban habitadas por los bereberes que ya existían al I milenio a.C.,³⁵ quienes llevaban una vida nómada sumida en la religión islámica desde el siglo XI (al día de hoy aún quedan algunas tribus bereberes por las arenas del gran desierto del Sahara). Sin embargo, esto cambió a fines de 1884 cuando se llevó a cabo la Conferencia de Berlín en la cual Europa, recién colonizado África, se repartió sus tierras, cuadrículó el mapa y estableció los límites fronterizos dislocando la libre circulación de los bereberes. Esto generó problemas político-territoriales en la región, pues era posible que, sin saber, una tribu o familia estuviera en terreno argelino-francés o en el Sahara-español. Lamentablemente, “lejos de ser un simple espejo de la

³⁴ BAL, M. “Arte para lo político”. Revista *Estudios Visuales*. Num. 7 de Enero 2010. Cita en la que ella hace referencia a BUYDENS, M. *Sahara: L'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 2005. [versión online revista] < <http://estudiosvisuales.net/revista/index.htm> >

³⁵ DIEGO AGUIRRE, J. (2004). *El Oscuro Pasado Del Desierto: Aproximación a La Historia Del Sahara*. Madrid: Sial. p. 21

naturaleza falso o verdadero, los mapas vuelven a describir el mundo en términos de relaciones de poder y de prácticas culturales, preferencias y prioridades,³⁶ y en este caso, la región se re-escribió cambiando el destino de sus habitantes. En esta misma conferencia se destinó el Sahara Occidental a España, convirtiéndose en su provincia finalmente recién en 1961, bastantes años más tarde de lo que el resto de los países europeos tardó en implantarse en la región, lo que también trajo consecuencias.

Las tierras del Sahara español eran consideradas en principio de relativo valor, sin embargo, resultarían tener importancia logística como escala de viaje en la navegación hacia la colonia de Guinea Ecuatorial y como centro de provisión para la flota pesquera de Canarias. A su vez, tendrían un gran valor estratégico al convertirse en paraguas protector de las islas españolas situadas en la costa africana, y principalmente, un valor económico a partir de 1962 cuando se descubrió que estas tierras contenían inmensos yacimientos de fosfatos con reservas estimadas en 1300 millones de TM a una ley del 68 por ciento.³⁷ Fue a raíz de este descubrimiento que se implantó definitivamente la colonia española levantando ciudades en pleno desierto. Se construyeron fábricas, pistas de aterrizaje, bancos, hasta depósitos de gasolina en medio de las dunas. Sin embargo, “el saharauí no vivió, en absoluto, una integración horizontal, siempre supo que ése no era su mundo. Lo que vivió, a su manera, fue un acceso al ámbito urbano, al circuito del salario, a una alimentación segura y al consumo de mercancías. Y aún cuando su poder adquisitivo fuera la mitad que el del europeo, le bastaba para acceder a un mundo nuevo no soñado por sus padres. La discriminación vivida se fue canalizando, en todo caso, hacia una pregunta elemental: si esta prosperidad nace del suelo de nuestra tierra, ¿cuándo nos vamos a hacer cargo nosotros?”.³⁸ Pero los saharauíes no eran los únicos que se preguntaban esto, y ya por esos años las oleadas independentistas de las distintas colonias africanas ya habían tomado fuerza, siendo ésta la última en lograr su independencia. En 1965 Naciones Unidas solicitó por vez primera la descolonización a España dictando cada año siguiente una

³⁶ DE DIEGO, E. (2008) *Contra el mapa*. Madrid: Siruela. p.13

³⁷ GARCÍA, A. (2010). *La Historia Del Sahara y Su Conflicto*. Madrid: Los Libros de la Catarata. págs. 23-29

³⁸ *ibídem*. p.35

resolución en la cual solicitaba con urgencia la salida de estas tierras. No obstante, para el segundo aviso, la Asamblea General observó que Marruecos y Mauritania eran parte del dossier del Sahara instando a España a consultar con ambos gobiernos los mecanismos de salida del lugar. La resolución enviada ya en 1967 señala por primera vez que la población afectada debe ser consultada en referéndum sobre su autodeterminación, contestando España positivamente a esto recién en 1975, e instando a llevarlo a cabo en base al censo realizado un año antes por ellos mismos. Ante esta posible autodeterminación del pueblo saharaui, Marruecos no dudó en contestar a Naciones Unidas planteando que la independencia saharaui nunca podría ser una opción en la consulta y presionando con el apoyo de Francia y Estados Unidos para paralizarla acusando derechos históricos sobre el territorio.

Mientras estos juegos diplomáticos se llevaban a cabo, en 1973 un estudiante, El Uali Mustafa Sayed, convocó a los saharauis para crear una organización armada de defensa que bautizaron como Frente Polisario. “Sus propuestas políticas hacían énfasis en la libertad, en la salida de España y en la revolución, pero no dibujaban el horizonte tras la salida”.³⁹ Aún así, para el 75’ el Polisario tenía un éxito abrumador y miles de nuevos militantes reconociéndolo incluso el Gobierno español y brindándole el presidente de Argelia todo su apoyo. A fines de ese año, España troceó y cedió su colonia entregando a Mauritania el sur y a Marruecos el norte, saliendo el último soldado español de la colonia en 1976, momento en que pasó a ocuparlo Marruecos en una actitud agresiva con la población civil, enviándoles blindados, artillería y tropa de elite. A pesar de ello, lo que encontraron los marroquíes no eran saharauis hospitalarios sino pelotones guerrilleros que los emboscaban y les mataban defendiendo sus tierras. Sin embargo, con el tiempo el Polisario comenzó a debilitarse desapareciendo prácticamente de las ciudades y quedándose Marruecos “al mando”. Esto conllevó a la huida de miles de personas hacia el este buscando cobijo y protección, pensando siempre que estarían prontamente de regreso en sus tierras. Lamentablemente las 20.000 personas que huyeron con lo puesto desconocían el largo destierro que les esperaba y las experiencias límite

³⁹ ibídem. p.53

que vivirían. Pasaron semanas sin ropa, sin mantas ni comida, hasta que llegó la primera ayuda; pero lo peor vendría después. Argumentando que los polisarios se habían mezclado entre la gente, la aviación marroquí bombardeó toda concentración humana a su vista. Tiró bombas y metralas, napalm y fósforo blanco. Hubo decenas de muertos y cientos de heridos. En los días siguientes, camiones del ejército argelino con protección antiaérea recogieron sobrevivientes y los llevaron a Tinduf donde se improvisó un primer asentamiento. Argelia a su vez, había desplegado unidades militares combatiendo junto al Polisario. A mediados de febrero, Hassan II rey de Marruecos, exhibió ante los medios una compañía argelina apresada en el combate logrando que Naciones Unidas obligara al gobierno argelino a retirarse del campo de batalla. Para el Polisario esto supuso el fin de la resistencia, como expresó El Uali, “porque sin Argelia nunca se ganaría la guerra, a menos que hubiera una revolución en Marruecos que demoliera la monarquía. Y esto era una utopía”⁴⁰... Aunque estratégicamente Marruecos no podía perder la guerra, ésta era una sangría y una ruina para su prestigio. Además, el Polisario había acabado en la batalla del Guelta con varios aviones y helicópteros dejando cientos de muertos y prisioneros con lo que Marruecos vio su vulnerabilidad en espacios abiertos llevándolo a cometer lo que parecía ser una locura: cercar el Sahara y protegerse tras un inverosímil muro de protección. En agosto de 1980 cientos de excavadoras y soldados comenzaron en Ras al Janfra la construcción del muro con asesoramiento israelí, tecnología estadounidense y financiación local, acabando su primera parte en tan solo un año. Finalmente construyeron 2.700km de barrera siendo el muro más largo del mundo tras la Muralla China, e incluyendo en él, un cercado de minas antipersonas con lo que definitivamente aislaron al pueblo saharauí, separaron familias y destruyeron su sociedad. A partir de ese momento, la guerrilla perdería poder de intimidación hasta dar el alto al fuego. En esencia, la fase bélica del conflicto había acabado, pero solo en esencia.

⁴⁰ ibídem. p.71



Mapa del Sahara Occidental y de los Campamentos de Refugiados en Tinduf-Argelia.

Durante los años de guerra en Tinduf las cosas también habían cambiado. De 50.000 refugiados se había pasado a 120.000. ACNUR⁴¹ y Cruz Roja había regularizado una ayuda anual que cubría necesidades básicas. Se construyeron centros de salud, un hospital con quirófanos atendido por médicos cubanos, un internado para escolares y se comenzaron a enviar anualmente a los niños a estudiar a escuelas de Argelia y Libia. Más tarde, Cuba acogió las primeras promociones universitarias. Se normalizaba así un espacio social capaz de aguantar en resistencia los años que fueran. No obstante, los saharauis vivían en una cruda verdad: eran víctimas reclusas entre dos ambiciones sostenidas por regímenes férreos y autoritarios. Por un lado, los organismos policiales y los servicios de seguridad interior de Marruecos gobernaban la vida de los saharauis en su propia tierra; por otro, en Tinduf, la Sécurité Militaire argelina mantuvo desde un principio el control

⁴¹ ACNUR: Agencia de la ONU para los refugiados.

sobre los refugiados. Para 1990 el Consejo de Seguridad de la ONU aprobó un Plan de Reglamento para dar salida al conflicto, en el cual, Marruecos y el Polisario aceptaban el referéndum como vía de solución lo que llenó los campamentos de euforia y esperanza. A Marruecos esta vía le convenía ya que estaba hipotecando los presupuestos del reino en esta guerra; al Polisario, porque era su oportunidad de salir del conflicto que militarmente sabía no ganaría. Sumado a esto, la diplomacia del rey marroquí no podía ya neutralizar el reconocimiento mundial de la República Árabe Saharaui Democrática (RASD) fundada en el exilio en febrero de 1976. Pero la solución no llegó. Para realizar el referéndum la ONU había considerado utilizar el censo del 74' hecho por España, sin embargo, Marruecos se opuso, pues este censo aseguraba el triunfo de los saharauis. De ahí en adelante, el gobierno marroquí ha puesto trabas a cada opción que se ha presentado para resolver el conflicto. De todas maneras, en más de treinta y cinco años de dominio sobre estas tierras Marruecos no ha conseguido tampoco legalizar su soberanía. Su máximo triunfo ha sido ser reconocido como potencia administradora, pero no tiene ningún apoyo jurídico. En la actualidad el Polisario ha logrado liberar parte de sus tierras las cuales controla la RASD que ya es reconocida por 82 países, pero ni la ONU ni nadie se ha implicado realmente en encontrar una solución total al conflicto. Según James Baker, enviado de la ONU para resolver el conflicto en 1997, "el verdadero problema es que ningún país del Consejo de Seguridad está dispuesto a implicarse políticamente en el Sahara Occidental, el perfil del asunto es muy bajo, y ninguno quiere correr riesgos de ganarse la enemistad, bien de Marruecos o bien de Argelia. Y no están dispuestos a pedir a una o a ambas partes que hagan algo que no quieren hacer."⁴² Por tanto, mientras la comunidad internacional, mientras Naciones Unidas sigan haciendo oídos sordos a este conflicto la solución no llegará y el pueblo saharauí seguirá viviendo en el exilio, perdiendo vidas y sin la obtención de sus propias riquezas naturales que explota Marruecos y comercializa con países europeos. Actualmente la situación vivida en los Campamentos de Refugiados es francamente impresionante, "desde la decepción por los referendos truncados, la esperanza fue desapareciendo de los campamentos y la rutina impuso su ritmo. Aislados del mundo y lejos de

⁴² GARCÍA, A. op.cit. págs. 89-90

cualquier sitio, alimentados por la asistencia mundial y sin recursos para emprender una nueva vida, los refugiados han acabado transformando los campamentos en un lugar estable de vida. Las *jaimas* de tela se han convertido en casas de adobe; los Toyotas militares, en vehículos de transporte; los bidones de combustible, en nuevas gasolineras. Han aparecido tiendas, almacenes, talleres y mercados. Ahora los campamentos ya no son el vivaque de tránsito de antaño, con los años han pasado a ser neociudades del desierto.... Y para una generación completa esto es lo único que han conocido.”⁴³

ARTIFARITI como festival artístico por los derechos humanos de los saharauis, y por tanto, mi proyecto *Repasos*, se han llevado a cabo en este contexto, en el de los refugiados aislados del mundo, en las neociudades del desierto generando una especie de “puente” que permite transmitir esta realidad al resto del mundo desde las prácticas artísticas. En medio de la desolación de este pueblo, y principalmente de las mujeres que han levantado casi solas esta sociedad, quedan aún vientos de esperanza al igual como el viento que recorre el mundo árabe. Desde noviembre de 2010 los países que van del Atlántico a Oriente Próximo se han visto sacudidos por una oleada de protestas populares pidiendo libertad y democracia, dignidad e igualdad. La ola popular se ha llevado en algunos países a los longevos tiranos, como el tunecino Ben Ali y el egipcio Mubarak; mientras que en otros se aferran al poder a sangre y fuego, o se han visto obligados a prometer y emprender reformas liberalizadoras. En el caso de los saharauis esta ola de democratización también ha estado presente. Ya en Octubre de 2010, específicamente el día 10, cientos de saharauis instalaron sus *jaimas* en la zona de Gdeim Izik, a 12km al este de la ciudad de El Aaiún. Protestaban, como tantos otros campamentos instalados en diferentes regiones fuera de la órbita urbana de ciudades del Sáhara Occidental contra la política marroquí de empobrecimiento y saqueo de su tierra, exigiendo sus legítimos derechos garantizados por todas las convenciones internacionales, en particular el Pacto Internacional relativo a los derechos económicos, sociales y culturales de los pueblos. En esta ocasión, el número de manifestantes ascendió hasta alcanzar los 20.000 repartidos en

⁴³ ibídem. págs.93-94

unas 8.000 *jaimas*. Durante toda la existencia del campamento, las fuerzas de ocupación marroquíes dificultaron el acceso al mismo. Finalmente, en la madrugada del lunes 8 de Noviembre de 2010 lo destruyeron utilizando balas de caucho, municiones, cañones de agua caliente a presión, gas lacrimógeno, porras y piedras. Según el Frente Polisario 36 saharauis fueron asesinados, 723 heridos, y 163 detenidos. Con esto, Gdeim Izik según Noam Chomsky, fue el detonante de la llamada Primavera Árabe, y hasta el momento la última gran protesta realizada por los saharauis para recuperar sus tierras.⁴⁴ Para la mayoría de las personas que participaron en Gdeim Izik, el llamado campamento de la dignidad, “fue éste una forma de volver a creer en la lucha del pueblo saharaui. Una nueva forma de recuperar la dignidad, las ganas de luchar, la identidad y las ansias de libertad que otorga saber que la vida de los pueblos es más larga que la de los dictadores que los oprimen.”⁴⁵

Si bien ni ARTIFARITI ni mucho menos *Repasos* pueden hacer algo concretamente ante estos hechos, ni son (ni deben ser) una protesta puntual como la reciente de Gdeim Izik, si son contribuciones a difundir esta historia de la que poco se habla, y la propia cultura saharaui. Son guiños de visibilización y formas por medio de las cuales entender lo que sucede en el mundo cuando el poder y los intereses económicos priman en las personas, a través del arte y las prácticas estéticas. *Repasos* como proyecto y obra, es sólo un gesto más entre muchos para este pueblo, un intento de memoria para con los desaparecidos y sus familiares que han sufrido las atrocidades de la imposición de Marruecos, por el sólo hecho de haber nacido saharaui y de pelear por lo que les pertenece. También este proyecto es un ejercicio de intercambio cultural y de conocimiento, dado en el proceso de su producción, colaborativo, mediante el cual me relacioné principalmente con mujeres que me relataron sus vidas, sus historias, que me enseñaron su cultura, sus casas y a las que yo, por mi parte, también les relaté cuestiones de mi tierra y de mi propia vida. Conocerlas y compartir con ellas la angustia del destierro, de la muerte, la soledad en que viven al tener la mayoría a sus

⁴⁴ Extraído de la web: <http://hemisferiozero.wordpress.com/2012/02/28/documental-gdeim-izik-detonante-de-la-primavera-arabe/> desde la cual se puede ver el documental de Gdeim Izik.

⁴⁵ *Ibidem*.

hombres en el Polisario, muertos o desaparecidos hace que experiencias de este tipo sean fundamentales. Asimismo, experimentar vivir con lo mínimo, de la ayuda humanitaria como un refugiada más es una experiencia enriquecedora que gracias al arte he podido vivir y que pretendo transmitir sensibilizando a las personas sobre estos acontecimientos. *Repasos* como proyecto, ha permitido realizar una revisión al pasado, a la historia y a la memoria del pueblo saharauí, aunque no hable directamente de todo ello, sino que, de solo una parte que son los desaparecidos, presentándolos, recordándolos y también valorando el trabajo de las manos de todas las mujeres que colaboraron.

2.5 Los desaparecidos, los refugiados y el exilio.

Están en algún sitio / concertados
desconcertados / sordos
buscándose / buscándonos
bloqueados por los signos y las dudas
contemplando las verjas de las plazas
los timbres de las puertas / las viejas azoteas
ordenando sus sueños sus olvidos
quizá convalecientes de su muerte privada

nadie les ha explicado con certeza
si ya se fueron o si no
si son pancartas o temblores
sobrevivientes o responsables...

Desaparecidos, Mario Benedetti⁴⁶

Desaparecidos: personas que se hallan en paradero desconocido sin saberse si viven o no.⁴⁷

Sin duda, no hay nada más visible que desaparecer. La ausencia anuncia una falta total y en este sentido damos cuenta de que la desaparición forzada de personas ha sido un mecanismo político de tortura codificado y pensado. En una primera instancia la desaparición parecería ser un crimen sin huellas, pero en una segunda revisión se evidencia lo contrario, pues “no sólo elimina, no sólo sustrae cuerpos, la desaparición busca penetrar imaginarios mediante los cuales se extiende el campo de intervención de ese poder que quiere ser absoluto mucho más allá de los límites de los centros clandestinos, de las cárceles, de los campos de concentración. Todos pueden imaginar lo que ocurre con los detenidos desaparecidos. Nadie puede probarlo. De este modo, la desaparición deja huellas impalpables que nunca pueden convertirse en pruebas.”⁴⁸ En este sentido, emblemático es lo ocurrido por el nazismo contra los judíos. Como bien

⁴⁶ BENEDETTI, M. (1982-1984) “Desaparecidos”. En: *Geografías*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. p.113

⁴⁷ Diccionario de la Lengua Española, XXII Edición. Real Academia Española. [versión online] <<http://buscon.rae.es/drae/html/cabecera.htm>>

⁴⁸ GARCÍA, A. (2006) “Por un análisis político de la desaparición-forzada.” En: RUIZ CABALLERO, J. (2007) *¿Dónde están? Ausencia y presencia de un cuerpo hecho imagen*. Tesis Licenciatura en Historia del Arte. Universidad de Chile. Santiago de Chile: U. de Chile. p.20

expone Didi-Huberman “los nazis estaban totalmente convencidos de que una de las probabilidades de éxito de su empresa residía en el hecho de que nadie del exterior podría creérselo... Ni siquiera bastaba con asesinar: porque en la *Solución final*, los muertos nunca *desaparecerían* lo suficiente. Más allá de la privación de una sepultura, los nazis se dedicaron, racional o irracionalmente, a *no dejar ningún rastro, a hacer desaparecer cualquier resto...* los miembros del Sonderkommando tuvieron que quemar, bajo una estricta vigilancia (...) todos los documentos sobre los detenidos: ficheros, actas de defunción, actas de acusación y otros papeles de ese tipo. Y es que, junto con las herramientas para la desaparición, había también que *hacer desaparecer los archivos, la memoria de la desaparición*. Una manera de mantenerla, entonces y para siempre, en su condición de inimaginable”.⁴⁹

Inimaginables fueron también las desapariciones en América Latina, como parte de la política dictatorial de subordinación de la sociedad utilizada en las dictaduras acaecidas principalmente entre las décadas 70-80' con el objetivo de conservar el orden social que garantizaba, reproducía y ampliaba los beneficios económicos de las clases dominantes. En mi país, Chile, fue un método implementado desde el mismísimo 11 de septiembre de 1973, siendo una práctica brutal enlazada con todo el orden represivo que se estableció con cientos de cárceles clandestinas y centros de tortura, efectuándose eliminaciones de cadáveres en hornos crematorios al estilo nazi, y fosas comunes; además del arrojo de muchas personas, vivas o muertas, al mar. Los detenidos desaparecidos desde el momento de su detención desmaterializan su existencia sin matarla formalmente, pues no hay cuerpo que enterrar, no existe el rito de la muerte ni del duelo. Ellos, constituyen una de las más pesadas herencias dejadas por las dictaduras lo que es aún hoy una herida abierta en las sociedades que lo padecieron y que sólo podrá “cerrar” la justicia. Según Amnistía Internacional, sólo entre los años 1966 y 1986 desaparecieron aproximadamente 90.000 personas en Guatemala, México, Perú, Bolivia, Argentina, Chile y Uruguay.⁵⁰ Ahora bien,

⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, G. (2004) *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós. págs. 38-42

⁵⁰ Extraído de LAPP S. y LEBUHN A. (2003) “Los Desaparecidos”. Revista *Tierra de Nadie*. [on line] [Fecha de consulta: mayo 2012] <
www.tierradenadie.de/archivo/opinion/desaparecidos.htm>

no sólo en América Latina estos lamentables hechos han ocurrido. También en España, Argelia, Indonesia, Sri Lanka, Turquía y el Sahara Occidental, entre otros. Asimismo, refugiados políticos, personas que han huido o han sido expulsadas de su patria a causa de una guerra u ocupación militar, o como consecuencia de una persecución religiosa, racial o política.



Fotografías de desaparecidos tras el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 en Chile. Exposición en la Fundación Salvador Allende con motivo del 30 aniversario de su muerte.

Para contrarrestar estos acontecimientos en Chile existe la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos al igual que la ya mencionada AFAPREDESA del Sahara Occidental. Esta agrupación chilena conformada principalmente por mujeres mayores, se manifiesta constante y públicamente para denunciar la situación de los detenidos desaparecidos del país. La figura del desaparecido aparece en el cuerpo sobreviviente de la agrupación que encarna y soporta el calvario de la dictadura dando cuenta de que algo pasó. La protesta que realizan se articula desde los años de dictadura hasta la actualidad, generando una serie de acciones respecto a los derechos humanos. “El acontecimiento de la desaparición, al ser una huella de la ausencia, se representa en los sobrevivientes que permanecen vivos a la catástrofe a la que están sometidos producto del terror de Estado.

Pero al no poder dar cuenta de lo que ha sucedido en su totalidad, la presencia de la agrupación interroga más fuertemente lo que pasó. Todo se puede sospechar y nada se sabe con certeza. Siendo en estos polos que la comprensión de los hechos adquiere un tono, tono que enfrenta a una situación de carácter sistemático y esto nos permite entender la estética producida, porque la identidad del desaparecido desaparece para generar la identidad del grupo que lo arma para que aparezca”⁵¹. La construcción de la imagen del desaparecido, del ausente, se cimienta en su imagen fotográfica que crea un aura, un cuerpo visual uniforme que evidencia la tragedia colectiva, que busca y denuncia una explicación a la desaparición aunque sigue dialogando en ausencia. “El aura encuentra su último refugio en el valor de culto que se les rinde a los retratos de los seres queridos, o desaparecidos.”⁵² Estas fotografías en Chile, van siempre acompañadas de la consigna en pregunta de la agrupación: *¿Dónde están?*, pregunta que no tiene respuesta y que es un resonar constante y repetitivo en la memoria del pueblo chileno.

Pero ¿Cómo hacer aparecer el cuerpo del desaparecido? Difícil es responder a esta pregunta. Las fotografías, el retrato son muchas veces intentos, formas de hacer aparecer estos cuerpos. Por otro lado, el quehacer de la Agrupación de Familiares es la que hace de “carne” del que ya no está, dando cuenta de su ausencia en el espacio público. El mecanismo de comprensión del fenómeno de “la desaparición consiste en proyectar sobre lo que se comete una visibilidad invisible, toda la preocupación en torno a los desaparecidos consiste en volver visible esta invisibilidad y esta visibilidad realiza la agrupación que en el mismo acto de hacerse agrupación establece un cuerpo público que es integrado por las invisibilidades corporales de los desaparecidos. Las individuales de las personas desaparecidas se borran para convertirse en los desaparecidos, en un conjunto que demuestra la catástrofe.”⁵³

⁵¹ RUIZ CABALLERO, J. (2007) *¿Dónde están? Ausencia y presencia de un cuerpo hecho imagen*. Tesis Licenciatura en Historia del Arte. Universidad de Chile. Santiago de Chile: U. de Chile. p.7

⁵² FERNÁNDEZ, A. (2001) “Para una antropología de la mirada.” En: FERNÁNDEZ, A.(ed.) *La Distancia y La Huella: Para una Antropología de la Mirada*. Cuenca: Universidad Internacional Menéndez Pelayo y Diputación Provincial de Cuenca. p.23

⁵³ DOUAILLER, S. (2006) “Tragedia y desaparición” En: RUIZ CABALLERO, J. op.cit. p.23

Una constante práctica para visibilizar estos hechos, además del uso de las fotografías de los desaparecidos, de las pancartas con sus rostros en cada movilización y protesta, es el uso de la silueta. Las siluetas indican un cuerpo sin rostro, sin característica particular. Es el dibujo de los contornos de un cuerpo que emplea un volumen espacial en el lugar de la manifestación. La silueta es la proyección entre una sombra y un cuerpo que podemos comprender como la primera aproximación de un traslado mimético entre la luz y la sombra, que es efectivamente lo que definiría una silueta, donde aún no se graba un rostro. Este es un ejercicio primario de la fotografía que se realiza sin cámara, donde los objetos se plasman en el papel por el contacto con la luz sin dejar que se vean las características específicas del objeto. En Chile, la utilización de la silueta comienza alrededor de 1985 con un grupo de mujeres denominadas “mujeres por la vida”. Esta acción, es la puesta en escena del ausente en una estructura de cuerpo que al disponerlo en la calle en grandes cantidades da a conocer los muchos que no están. Sin embargo, el trabajo con las siluetas en el ámbito artístico es muchísimo anterior, remontándose a la historia del origen del arte. El cuadro de Joseph-Benoît Suvée *“Butades o el origen de la pintura”* (1791) representa a una joven mujer de Corinto, hija del artesano Butades, que, con un carboncillo y siguiendo la sombra proyectada a la luz de una vela, traza en una pared la silueta de la cabeza de su amante, que está a punto de marcharse, para así conservar su imagen, o acaso, como dicta la tradición primitiva, también su alma... Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería. En su Historia Natural, Plinio el Viejo relata este mito del origen de la pintura: “La cuestión sobre los orígenes de la pintura no está clara [...]. Los egipcios afirman que son ellos los que la inventaron seis mil años antes de pasar a Grecia [...]. De los griegos, por otra parte, unos dicen que se descubrió en Sición, otros en Corinto, pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre”. Esta leyenda, que ha sido representada por otros artistas, trata de la creencia según la cual la pintura no surge de la percepción real, sino de la memoria de la imagen construida a partir de una sombra. Pero el lienzo es, sobre todo, la anticipación de la ausencia del objeto de deseo, pérdida que será paliada por el recuerdo gráfico: lo más importante en este instante

parece ser separarse del olvido mediante una delgada línea, la del perfil que suplirá la inminente ausencia.⁵⁴



1.Siluetas desaparecidos, Santiago, Chile. 2.Familiares con pancartas y retratos en Calama- Norte de Chile en 1989.

En el Sahara Occidental, AFAPREDESA también utiliza la silueta como imagen. En este caso no para intervenciones en el espacio público sino que como logo representante de la propia Asociación, personificando así a los muchos que no están en una sola imagen unificadora. Para los desaparecidos propiamente tal, el uso de fotografías de sus rostros tipo pancarta o en grandes lienzos repletos de ellos, es igual, la misma estética, la misma disposición. AFAPREDESA como agrupación también hace de una suerte de cuerpo del desaparecido, sólo que desde un ámbito de acción no tan cercano a la intervención pública, performática como es el caso de Chile, sino que desde un ámbito más político. Cuando estuve ahí en la sede de la asociación en Rabouni, me percaté de que más allá del común uso de la fotografía del desaparecido que permite traerlos a la memoria, no existen otras formas de expresión más “amables” y emocionalmente cercanas que versan sobre este tema. Gracias a ARTIFARITI, en esta y en ediciones anteriores se ha trabajado desde la práctica artística en este tema, pero generalmente con un enfoque ligado a la representación del retrato. En mi caso, tenía claro al momento de presentarme a la convocatoria que quería

⁵⁴ SÁNCHEZ ARTOLA, B. (2003) “Vivir de Sombras”. En: *Revista Electrónica de Medicina Intensiva Arte* N° 5. Vol 3 N° 5, Mayo 2003. [on line] <<http://remi.uninet.edu/arte/suvee.htm>> [Fecha de consulta: 30 de Junio 2012)

ser una más intentando visibilizarlos, pero no desde la fotografía, el retrato y toda forma tradicional de representación de estos cuerpos. Más bien quería “presentar” a esos desaparecidos, además a todos esos desaparecidos sin generar selecciones ni imágenes, en el sentido común y corriente de la palabra. De ahí que con *Repasos* elegí como medio el lenguaje, la escritura, porque a mi modo de ver presentaba mejor este cuerpo ausente sin saturar con más imágenes de las que ya existen. A su vez, me interesaba que estos desaparecidos se hicieran presentes también por medio de la oralidad, en el relato de la propia asociación AFAPREDESA y de la gente que colaboró trabajando en el bordado de esos nombres, en la experiencia misma de la obra. Al bordar los nombres de esos 552 cuerpos junto con los mismos saharauis que en esos momentos me relataban a mí y a los presentes las historias de esos ausentes, ellos volvían de nuevo a la memoria, y ese momento era el más emocionante. Así, como la presentación final en la *jaima*, cuando el silencio de esos cuerpos se escuchó fuerte y claro, invadiéndonos a todos los presentes.



Fotografías de algunos desaparecidos saharauis. Fuente AFAPREDESA.



Fotografías desaparecidos proyecto “Repasos”. Viviana Silva, 2011



Fotografía proyecto “Lxs Desconocidxs: retratos de desaparecidxs saharauis”. Ramón Morales, 2010

Por otro lado, el caso de los refugiados es similar al de los desaparecidos en el sentido de que son también un cuerpo invisible, ausente para la sociedad. Según la Convención de Ginebra de 1951, un refugiado es una persona que

“debido a un temor bien fundado o siendo perseguido por razones de raza, religión, nacionalidad, pertenencia a un determinado grupo social o político, se encuentra fuera de su país de nacionalidad y se siente incapaz o poco dispuesto, debido a ese temor, a acogerse a la protección de ese país”,⁵⁵ de ahí que recibe asilo por otro y pasa a ser un refugiado en el lugar de acogida. Para el sociólogo Zygmunt Bauman los refugiados políticos son “residuos humanos”, personas que para la sociedad son incapaces de desempeñar una función de utilidad en el país al que han llegado, pues permanecen de manera temporal y sin una intención ni perspectiva de asimilarse e incorporarse al nuevo cuerpo social al que han llegado. Desde su nueva ubicación, no tienen vía de retorno ni camino hacia delante. Fuera de ese lugar, los refugiados suponen un obstáculo y un problema; dentro de él se sumen en el olvido⁵⁶. En el caso del Sahara Occidental algunos jóvenes son enviados año a año a estudiar a otros países para luego servir al suyo, sin embargo, al regreso estos jóvenes se pierden. Al ser refugiados no tienen qué hacer con los conocimientos adquiridos, no tienen opciones de trabajo donde poder desarrollar los conocimientos y habilidades logrados, sólo les queda el vacío del campamento y la espera por una vida mejor.

El mundo está lleno de refugiados. Ejemplo de ello son los vietnamitas que tras la guerra de Vietnam en 1975 huyeron en barco estableciéndose principalmente en Estados Unidos, Francia, Australia y Canadá; o volviendo a la historia de América Latina, donde los exiliados que tuvieron que huir de las dictaduras en Chile, Argentina y Nicaragua se establecieron en países vecinos o en Europa, siendo España el centro de reunión de numerosos de estos exiliados políticos. En la antigua Yugoslavia, se estima que desde 1991 hasta 1994 unos 4 millones de personas huyeron de sus hogares como consecuencia de la guerra. Ese mismo año, la guerra civil de Ruanda obligó a millones de personas a huir de su país y a refugiarse cruzando la frontera. De hecho en África se encuentran aproximadamente un tercio de los refugiados del mundo, más de 8 millones, azotados por el hambre o por

⁵⁵ Artículo 1. A.2 de la Convención sobre el Estatuto de los Refugiados, adoptada en Ginebra, Suiza, el 28 de julio de 1951 por la Conferencia de Plenipotenciarios sobre el Estatuto de los Refugiados y de los Apátridas (Naciones Unidas), convocada por la Asamblea General en su resolución 429 (V), del 14 de diciembre de 1950.

⁵⁶ BAUMAN, Z.(2004) *Vidas Desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica S.A., 2005.

las luchas de liberación que huyen de la opresión racial y étnica y de las dificultades económicas. En el caso de los refugiados saharauis esta situación es peor, ya que lo que se suponía ser un refugio temporal, se está volviendo cada vez más permanente. Desde hace casi 40 años han habitado los campamentos de Tinduf, en la *hamada* Argelina, una de las regiones saharianas menos acogedoras para levantar un campamento por ser una “meseta inhóspita, pedregosa, barrida por los vientos, de calores extremos, sin apenas vegetación, aunque en algunas zonas es posible extraer agua del subsuelo”.⁵⁷ Su población es de varias decenas de miles de habitantes, pero la cifra exacta varía en función de la fuente. Según el Polisario, la cifra ascendería a unos 165.000 habitantes. Algunos de ellos se encuentran desde 1975 en el lugar, y los más jóvenes, refugiados de tercera generación nunca han conocido su patria. Llevan viviendo dentro de los campamentos tanto tiempo que para la población de fuera prácticamente no existen, ya no son un problema que atender, han pasado al olvido y ellos mismos se han transformado al no conocer otra realidad. “De camino a los campamentos, sus internados, los refugiados se ven despojados de cualquier seña de identidad excepto una: la de refugiados sin patria, sin lugar y sin función. Dentro de las cercas del campamento se les reduce a una masa sin rostro, habiéndoles negado el acceso a las cosas elementales que conforman las identidades y a los hilos con los que dichas identidades suelen estar tejidas. Convertirse en un refugiado implica perder los soportes de la existencia social, esto es, un conjunto de cosas y personas ordinarias que son portadoras de significados: tierra, casa, aldea, ciudad, padres, posesiones, trabajos y otras referencias cotidianas. Estos seres a la deriva y a la espera no tienen más que su vida desvalida, cuya continuación depende de la asistencia humanitaria,”⁵⁸ de ahí su condición de residuo en la sociedad. Realizar una obra en este contexto, “vivir” en él y trabajar con la gente, con los refugiados nacidos en el exilio, y con los enviados al exilio, permite que la obra aunque no sea exactamente una visibilización de este tema, se vuelva una forma más de visibilizarlo, de contar y hablar sobre la horrible situación de refugiados que vive hace ya tantos años el pueblo saharauí.

⁵⁷ SOBERO, Y. op.cit. p. 60

⁵⁸ BAUMAN, Z. op.cit. p.102

2.6 La memoria en la práctica artística.

“Las cosas, sabemos, por calladas se olvidan y, por olvidadas, el peligro que hay en ellas nos destruye.”⁵⁹

“La memoria es el mecanismo que ocupa el hombre para vencer los peligros de deshumanización que lo acechan permanentemente. Sin la memoria, el hombre no sería un ser de experiencias.”⁶⁰ Cuando nos referimos a ella inmediatamente pensamos en el recuerdo y en el olvido como una pareja indisoluble y compleja que articula cualquier historia, donde finalmente nada es del todo certero, pues todo se compone y recompone en cada ejercicio de recuerdo. La memoria se estructura a partir de sensaciones e imágenes abstractas, crece a partir de un simple olor, color, de una sensación sobre la piel, a partir de abstracciones que nuestra mente reconstruye con imágenes y palabras buscadas en nuestros propios archivos. El arte en su posible relación con la memoria, como problematizador de ésta además de receptor de realidad y archivador, permite conectar visualmente ciertos elementos del recuerdo para tramarlos y armar una experiencia, una reinscripción. Según Warburg: “la imagen actúa como un conjunto de residuos vitales de la memoria. Como una cristalización, una fórmula de pervivencia,”⁶¹ un lugar donde la repetición de lo no resuelto puede volver a nombrarse o disolver desapariciones en su reaparecer material, un lugar donde justamente hacer memoria. El arte se vuelve un lugar de reciclaje de ésta.

De los medios artísticos “ideales” para esto, la fotografía y el video hoy en día permiten de una manera excepcional albergar y contener la memoria. La fotografía como ficción y documento crea una presencia de su objeto y al mismo tiempo lo conserva. Lo que guarda indica una ausencia, ya que nos da a ver aquello que no está sucediendo, lo que la obturación ha capturado e inscrito en el archivo del acontecimiento. Por eso, se puede afirmar como dice Nelly Richard: “la fotografía se encuentra perturbadoramente ligada a la muerte, a la desaparición del tiempo y del cuerpo vivos, a la consignación

⁵⁹ MONTEALEGRE, H. (2006) “La memoria en alerta”. En: RICHARD, N. (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto propio. p.53

⁶⁰ ibídem. p.53

⁶¹ DIDI-HUBERMAN, G. (2001) “Nachleben, o la impronta del tiempo”. En: FERNÁNDEZ, A. (ed). op.cit. p.30. (Citando a Aby Warburg)

del recuerdo de lo ya sido, y es por esto que la fotografía desempeña un rol determinante en la reflexión crítica y social sobre memoria y memorialidad.”⁶² El arte, en este sentido, ya sea desde la fotografía por excelencia, (o actualmente el video como documento y registro) crea y/o trae a la memoria esas imágenes del pasado que nos permiten comprender el presente y pensar el futuro, que escriben la borradura de la historia no contada y que abren puertas a preguntas y reflexiones haciendo de la memoria un dispositivo de nuevos saberes ante la amnesia mediáticamente construida que se nos impone. Según Rosa Olivares en la editorial de la Revista EXIT “Pretérito Imperfecto: Memoria y Arte Contemporáneo”, plantea acerca de memoria y olvido: “El olvido es la muerte, es lo último, después del olvido ya no queda nada. Es lo más parecido a la ignorancia. Entre olvidar y no saber la diferencia no se puede sentir. Pero olvidar también puede significar sobrevivir, no implicarse, no dar la cara... Recordar a los que no están es un deber, y un deber es saber cómo se fueron, porqué ya no están, mientras otros quedaron.”⁶³ Con *Repasos*, justamente lo que intento realizar es lo que plantea Rosa Olivares en esta editorial, un ejercicio de memoria, un no olvidar a aquellos que ya no están, a los desaparecidos del Sahara Occidental, y a su vez, es una investigación sobre el por qué ya no están, lo cual no es evidente en la obra a simple vista, pero está presente en su confección, en la búsqueda de esas historias, en las conversaciones vividas con los familiares que se sentaron a bordar a mi lado y a recordar los nombres de esas personas relatando ante todos los presentes el por qué ya no están.

⁶² RICHARD, N. (2006) “Imagen-recuerdo y borraduras.” En: RICHARD, N. (ed) op.cit.p. 165

⁶³ OLIVARES, R. (2008) “La Buena Memoria”. Editorial *Revista EXIT Express*. N° 35. Pág.5



Imagen proceso de elaboración colectivo de la obra Repasos.

En ediciones anteriores de ARTIFARITI otros artistas han trabajado bajo el tópico de la memoria para la problemática del Sahara, con los desaparecidos, el exilio y el ser refugiados. Por consiguiente, estos Encuentros de Arte han sido de alguna manera un referente en el campo de lo artístico para este pueblo, y con ello un constante trabajo con la memoria desde la estética y las prácticas artísticas. Una de las obras que a través de la imagen fotográfica ha desarrollado este concepto, es la pieza “Visible/Invisible” de los artistas argentinos Carlota Beltrame y Sebastián Friedman. Ellos, por medio de la antigua técnica fotográfica de la cámara estenopeica y del cianotipo, generaron imágenes de los militares del Frente Polisario que protegen las tierras liberadas de Tifariti, realizando imágenes de una alta inestabilidad que además con el paso del tiempo y de la intensidad lumínica se van transformando. A su vez, el recurso de la cámara estenopeica acentúa la impresión del pasado, aludiendo al ejercicio de la memoria y la mirada del viajero de fines del siglo XIX que documentaba todo con precarios bocetos.⁶⁴ Como obra me parece interesante el resultado

⁶⁴ Cat. Exp. *Construyendo Tierra Libre*. (2011) ARTIFARITI 2010, IV Encuentros Internacionales de Arte en Territorios Liberados del Sahara Occidental. Sevilla: Asociación de Amistad con el Pueblo Saharaui de Sevilla.

visual que tiene, porque si bien trabajan con el retrato y la fotografía, el aspecto de las imágenes conseguidas tiene una falta de nitidez que para mí las enriquece.



Carlota Beltrame y Sebastián Friedman, "Visible/Invisible", ARTIFARITI 2010

Por otro lado, en un contexto que no está relacionado con el Sahara pero si con mis propias raíces, con mis inquietudes en cuanto a las vinculaciones entre arte y memoria histórica, y que me interesa además por su manufactura, de estética manual, hecha con materiales cotidianos y que lleva tras de sí una investigación, es la obra "*Minimal Secret*" de la artista chilena Voluspa Jarpa (1971), presentada recientemente en ARCO 2012 para la sección Solo Projects: Focus Latinoamérica. Esta obra es una investigación en torno a los archivos desclasificados de la CIA sobre Chile y los países del Cono Sur iniciada por la artista hace unos 10 años. La obra es una instalación formada por hojas que cuelgan de hilos de nylon, hojas con las imágenes de los archivos desclasificados realizados en fieltro, material que se usa en Chile para la fabricación de techos de mediagua⁶⁵, impregnado con alquitrán y cortados con láser, dando forma a un volumen suspendido en el centro del espacio de exhibición y que produce una tacha general en el espacio, ya que los espacios blancos de los documentos han sido calados y eliminados quedando solamente la información de la tinta impresa. La otra parte del trabajo es una gran mancha que contiene una degradación de los elementos visuales, textuales y gráficos que componen los archivos y que está realizada a partir de la destrucción de estos papeles y su recomposición en papeles artesanales que desorganizan y fragmentan la información. Por último, el tercer elemento de la muestra es la exhibición de 200 libros apilados pertenecientes a la obra "*La Biblioteca de la No-Historia*", colocados sobre una base retroiluminada. Estos libros forman una biblioteca de historia de Chile generada con estos archivos desclasificados referidos al periodo que comprende desde los años 1968 hasta 1991, los cuales constituyen la mayor desclasificación que Estados Unidos haya realizado sobre un país foráneo siendo en total 22.000 archivos desclasificados. Esta obra, es una edición y selección de 10.000 de ellos, considerando que su principal característica material es la pugna entre información y la tacha de la censura. Dada la dificultad de lectura de los documentos, así como la falta de clasificación histórica de los mismos, su

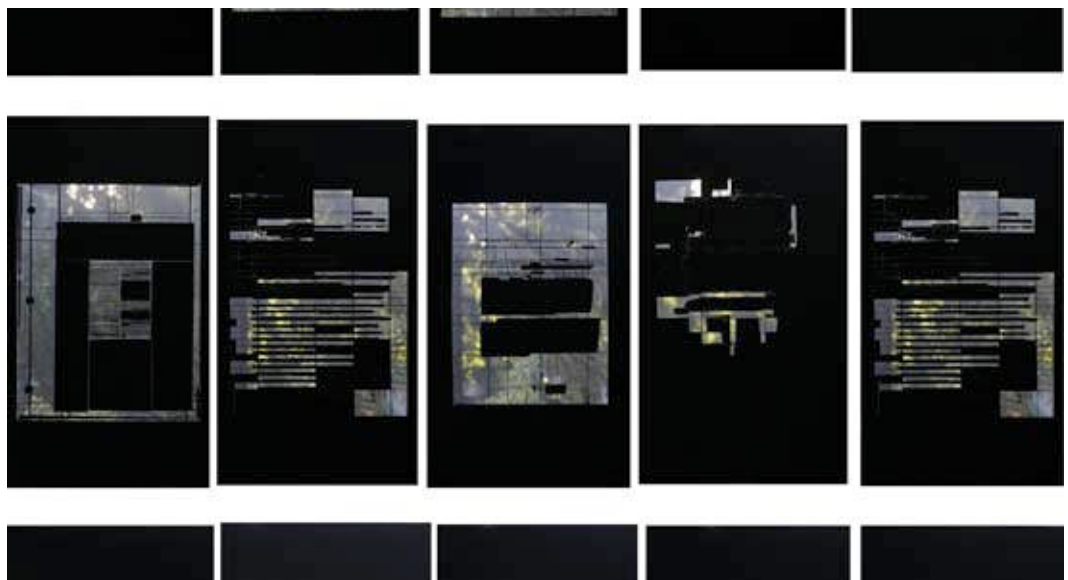
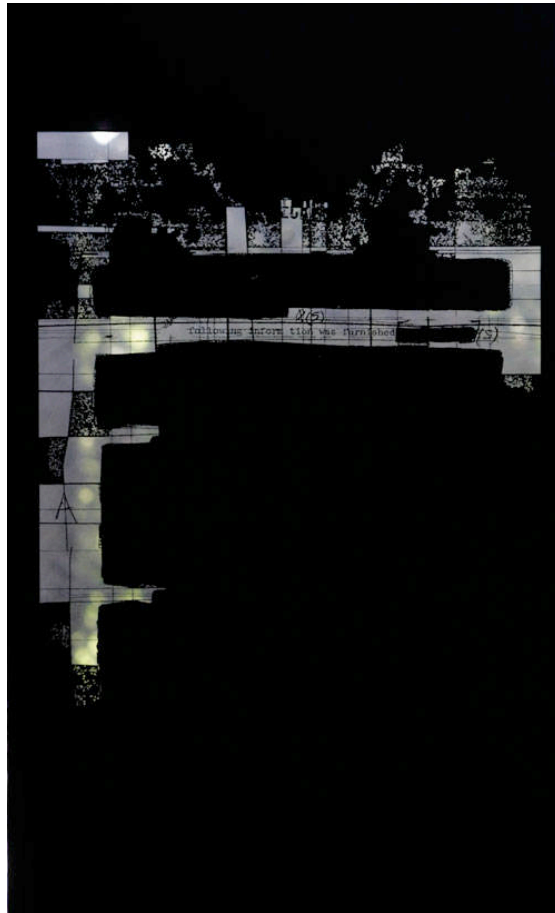
⁶⁵ Mediagua es el nombre que se le da en Chile a viviendas de emergencia prefabricadas que se construyen para personas indigentes o que han sufrido una catástrofe natural. Una mediagua estándar tiene 18,3 m² de superficie y dimensiones de 6,1m x 3 m, lo que sirve para albergar a una familia de 4 personas aproximadamente. Consta de 8 paneles (2 pisos, 2 laterales, 2 frontales y 2 traseros), 2 cumbresas, papel fieltro, 8 láminas de zinc, 15 pilotes y 8 tablas de 1x4" (vigas) y 6 palos de 2x2" (costaneras) para el envigado del techo. Estas condiciones son incompatibles con las normas internacionales de no hacinamiento.

revisión por parte del lector se sitúa en un limbo entre la imagen y la palabra que se propone como una imagen para reflexionar sobre nuestra Historia, y que es una sugerencia de reflexión contenida en estos libros numerados y firmados por la artista Voluspa Jarpa⁶⁶ que nos traen de vuelta a la memoria un momento clave en la historia de Chile. Su trabajo es así también una investigación y un gesto al no olvido, a una realidad de un pueblo que también ha sufrido de desapariciones y torturas y que debe constantemente realizar ejercicios para no sufrir de amnesia colectiva. Esta obra contribuye a esa revisión de la memoria de mi país, como creo que *Repasos* contribuye a la revisión de la memoria del pueblo saharaui, siendo realizada ambas además, con una estética ligada a lo artesanal.



Voluspa Jarpa, "Minimal Secret". Instalación ARCO 2012

⁶⁶ ARTISHOCK (2012) "Voluspa Jarpa gana Premio en Feria ARCO". Revista digital *Artishock*: Revista de Arte Contemporáneo. Num. DEL 17 de Febrero de 2012 [versión online] < <http://www.artishock.cl/2012/02/voluspa-jarpa-gana-premio-en-la-feria-arco/> > [Fecha de consulta: 18 de Abril de 2012]



Voluspa Jarpa, "Minimal Secret". Instalación ARCO 2012 y detalle hoja de fieltro.

2.7 Arte que visibiliza problemáticas sociales. La política de las imágenes.

Arte que visibiliza o intenta visibilizar problemáticas y acontecimientos sociales, que se motiva por lo que acontece a nuestro alrededor, en el contexto y que está configurado con la actualidad es un arte que trabaja a partir del “otro”. Ese otro puede ser desde un migrante, un homosexual, un vagabundo, un refugiado político, hasta la mujer, como mujer vejada a lo largo de la historia y aún en nuestra sociedad. Ese “otro” según Bauman corresponde a los “residuos humanos”, o mejor dicho seres humanos residuales que abundan y son creados por nuestra sociedad capitalista y globalizada, y que las distintas políticas establecidas en torno a ellos no han sido capaz de resolver ni contener. La globalización es según él, la más prolífica y menos controlada cadena de montaje de seres humanos residuales siendo que debiese ser al contrario, pues al estar el planeta interconectado hacia todos lados supone que debiese haber más unificación e igualdad entre unos y otros; sin embargo, esto no es así.⁶⁷ Las conexiones existentes son hegemónicas y funcionan solo alrededor de los centros de poder dejando en la periferia a buena parte del mundo, o, conectándola de manera indirecta bajo el control de los centros. Estas conexiones funcionan en ejes norte-sur, de ahí, que el “otro” es también el lado sur de la tierra, el (des-)colonizado que a partir de la década de los 90’ se redescubre. Desde que Estados Unidos vive los últimos años de conservadurismo republicano ante el giro demócrata que se plasmó en las elecciones de 1993, y desde que en Europa se derrumba el muro de Berlín ciudad que en 1990 pasa a ser la capital de Alemania reunificada; en la que los regímenes comunistas del Este toman un inestable rumbo hacia el capitalismo económico y en la que eclosionan movimientos nacionalistas y étnicos hasta entonces sofocados por las dictaduras, la existencia del “otro” se hizo determinante dentro y fuera de las propias fronteras, lo que hizo entrar en crisis a la hegemonía de la cultura blanca. Este proceso político-social afectó al campo del arte en la medida que fue necesaria la reubicación de él en las culturas colonizadas, “reubicación que supuso reconocer, primero la existencia de

⁶⁷ BAUMAN, Z. op.cit. págs.15-18

ese “otro” múltiple y, luego, su capacidad transgresora y su alteridad”⁶⁸. A partir de ellos, de esos “otros” y de su alteridad es que algunos artistas trabajan siendo artistas a su vez etnográficos, y que en ocasiones también se les sindicaba de ser políticos o de hacer arte político, aunque no siempre es así. Lo que ocurre es que “la política también es, por supuesto, implicación.”⁶⁹ Mieke Bal en su ensayo sobre *Arte para lo político*⁷⁰, plantea que todo arte participa de lo político aunque sólo algunas obras dirigen su participación y producen en lo político, sin ser abierta ni explícitamente arte sobre política, pues este tipo de arte es más eficaz sin ser explícito. Desde principios del siglo XX, el arte ha estado contaminado por corrientes políticas dispares representando grupos y partidos como a los anarquistas, comunistas, el fascismo y las ideologías liberales de las democracias capitalistas, como el colonialismo y el imperialismo, basta con pensar y recordar a las vanguardias desde el Futurismo al Constructivismo. Según Benjamin “ante la estetización de la política que obra el fascismo, el comunismo responde con la politización del arte. La respuesta comunista parte de la premisa de considerar el arte como una responsabilidad social del artista. Es decir, se consideraba que el artista debía estar comprometido con su tiempo, llevando los ideales del comunismo al terreno del arte,” y continúa José A. López “sea como fuere, las corrientes artísticas que se pusieron al servicio del poder político representaron en su momento un grave obstáculo para el desarrollo del arte.”⁷¹ Hoy en día, o al menos para mí, el arte político que me interesa no es una protesta puntual ni una declaración presentada en el marco de lo artístico. No es ya como en las vanguardias citadas un arte al servicio de un proyecto político específico, sino que una obra con un significado en lo político, y que a su vez, trabaja con la violencia, que para Bal siempre está presente en este tipo de obras.

En estas prácticas artísticas, la estética y la política se articulan a dar visibilidad a lo escondido haciendo para ello evidente el disenso, el *mésentente* de Rancière. Este disenso no es solo el conflicto entre intereses

⁶⁸ GUASCH, A. M^o. (2000) “El Multiculturalismo”. En: *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza S.A, 5 edición. 2003. p. 557

⁶⁹ AZNAR, Y. (2001) “En el suelo de la memoria”. En: FERNÁNDEZ, A. (ed.) *op.cit.* p.55

⁷⁰ BAL, M. “Arte para lo político”. Revista *Estudios Visuales*. Num. 7 de Enero 2010. [versión online revista] < <http://estudiosvisuales.net/revista/index.htm>>

⁷¹ LÓPEZ, J. A. (2008) “Relaciones entre el arte y la política”. Revista *Lápiz* N^o 240-241. págs. 49-57 (Citando a Benjamin en el primer enunciado)

y aspiraciones de distintos grupos, “es, en sentido estricto, una diferencia en lo sensible, un desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión.”⁷² Un arte eficaz en esta línea operará con el disenso lugar desde el cual hará efectiva la visibilidad. Observa Rancière, que “los artistas comprometidos deben enseñarnos a leer las imágenes y a descubrir el juego de la máquina que las produce y se disimula tras ellas. Las imágenes nos ciegan, se dice hoy. No es que disimulen la verdad, sino que la banalizan. Demasiadas imágenes de masacres, cuerpos ensangrentados, niños amputados, cuerpos apilados en osarios, nos hacen insensibles frente a algo que para nosotros es un espectáculo, no muy diferente, después de todo, al que ofrece la ficción del cine *gore*. Asimismo, nos volvemos indiferentes ante los crímenes en masa que deberían suscitar nuestra indignación y nuestra intervención.”⁷³ Estas líneas reflexionan sobre nuestra labor como artistas y como productores de imágenes desde un arte que tiene un significado político, lo que me lleva en principio a la conclusión de que para quienes nos interesa que el arte y la sociedad estén íntimamente vinculados la empresa está en ser capaces de lograr visibilizar no desde la banalidad ni la saturación, ni desde el cliché o la sensiblería, menos desde la simple representación, sino que recolocando las imágenes ya existentes en nuevas relaciones, con nuevos montajes de modo de que se vuelvan visibles los disensos. Lograr que aparezcan y permitan *ver* ciertas cuestiones, o, que el hecho de que no estén presentes propicie esta visibilidad. Hacer imágenes que evoquen, que sugieran, que connoten, metáforas de la vida. “Toda imagen se encuentra con quien la percibe en un espacio común, bajo una suerte de acuerdo tácito. Este espacio está en las sociedades modernas organizado por medio de un sistema de leyes y conocimientos vinculados a su vez, a una memoria esencialmente escrita. Si bien la utilidad principal de las imágenes (refiriéndose a la fotografía) es la de *ilustrar* determinados textos, su carácter instrumental queda a menudo velado por el ambiguo vínculo que mantiene con lo *real* que se manifiesta a través de ellas...Por encima de toda percepción naturalista, la fotografía

⁷² GARCÍA CANCLINI, N. (2010) *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores. p.136 Cita que hace referencia a RANCIÈRE.

⁷³ RANCIÈRE, J. (2008) “El teatro de las imágenes”. En: DIDI-HUBERMAN, G. ... [et al.] *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados. págs. 69-70

tiene como objetivo transformar o recodificar ideas o símbolos bajo la forma de “estados de cosas”, con lo que se convierte en un poderoso medio de transmisión ideológica.”⁷⁴ Menos usado para estos fines de transmisión es quizás, o menos común, el uso de técnicas artesanales que en la actualidad veo que están tomando un cierto auge, aunque pareciese lo contrario dado los avances tecnológicos, el net art, etc.⁷⁵ Sin embargo, ya desde hace un tiempo varios artistas, colectivos, e incluso grupos no conformados 100% por artistas trabajan en estas líneas, usando el poder de las imágenes para recodificar de una manera sensible ciertos mensajes, y usando los mecanismos de la manualidad que colectivamente son más “fáciles y cercanos” de usar, obteniendo con ello grandes resultados plásticos que permiten plantear posturas políticas, discensos, fracturas y visibilizaciones del “otro” sin necesidad de recurrir a la imagen sangrienta ni al espectáculo. Un proyecto interesante para mí en estas líneas, que además es colectivo, colaborativo y generativo al modo contextual, es el proyecto que hace poco conocí titulado “*AIDS Memorial Quilt*” (1987) del grupo estadounidense *The NAMES Project Foundation*, una asociación colectiva erigida en recuerdo de los fallecidos a causa del VIH. Esta *quilt* o colcha fue concebida inicialmente por el activista de derechos homosexuales Cleve Jones luego de una acción ciudadana que tuvo lugar en San Francisco en noviembre de 1985. Aquel año, Clive Jones organizó la marcha anual nocturna que conmemora el asesinato homófobo en 1979 del funcionario Harvey Milk y del alcalde George Moscone, luchadores ambos por la igualdad civil. Esa noche, Jones descubrió que más de un millar de habitantes de la ciudad de San Francisco habían perdido a alguien cercano por culpa del SIDA. Por ello, propuso que en la siguiente manifestación cada uno de ellos escribiera el nombre de esa persona en un cartel para depositarlos todos juntos en el edificio del ayuntamiento. Estos carteles generaron una colcha de multitud de paneles donde cada uno de ellos, de aproximadamente un metro por dos de ancho, corresponde al nombre de un difunto. El resultado visual asemejaba una versión inmensa de los tradicionales cubrecamas estadounidenses realizados por generaciones de una misma familia a partir de distintos retales. Este parecido les invocó a repetir la experiencia en tela,

⁷⁴ CIRAUQUI, M. (2005) “Jean-Luc Moulène: Políticas de la imagen”. Revista *Lápiz* N° 214 págs. 52-59

⁷⁵ A esto me referiré con más atención en la parte final de este TFM.

componiendo un gran *quilt* colectivo que fue desplegada el 11 de octubre de 1987 en la explanada del Capitolio de Washington D.C., durante el desfile Nacional por los Derechos Homosexuales. La respuesta del público no se hizo esperar. La gente en las ciudades estadounidenses más afectadas por el SIDA, Atlanta, Nueva York, Los Ángeles y San Francisco enviaban paneles al taller de San Francisco así como un rápido suministro de máquinas de coser, equipos y otros materiales para generar la gran colcha. Ese primer año, constaba el *quilt* de 1.920 paneles. Un año después, la cifra sobrepasaba los 8.000. En 1992, el “*AIDS Memorial Quilt*” incluyó paneles de cada estado y 28 países más. En enero de 1993 el proyecto fue invitado a marchar en el desfile inaugural del presidente Clinton. La última exposición de todo el “*AIDS Memorial Quilt*” fue en octubre de 1996, cuando la colcha cubrió el centro comercial Nacional de Washington, DC. En la actualidad, hay más de 44.000 paneles cosidos. Estos retales de diversos nombres en memoria de los fallecidos por SIDA activan, dan voz y significan a toda una sociedad.⁷⁶ La misión del proyecto es la de preservar las poderosas imágenes e historias contenidas dentro de la colcha, mientras que ampliar nuestra conciencia sobre el SIDA y el VIH educando para la prevención. Hasta la fecha, todos los paneles que conforman la colcha se han fotografiado profesionalmente para la creación de un registro visual permanente del símbolo más convincente de la pandemia del SIDA. Además, estas imágenes han sido digitalizadas y puestas a disposición en el sitio web, <http://www.aidsquilt.org/>. Hoy, este proyecto continúa y continuará en curso, siempre que nuevos paneles se presenten. La mayoría de ellos están acompañados de cartas, biografías y fotos, todos los cuales hablan de la experiencia de la vida en la era del SIDA, documentando el efecto sobre los que se perdieron y los que quedan atrás. Este "documental" de materiales, cuando se combina con las imágenes de la colcha, genera un rico tapiz de información, un legado a las generaciones futuras por medio del cual se visibiliza a través de un proyecto artístico, colectivo a esos “otros” que son los portadores del SIDA y que ya no están. Mediante el uso de la costura y el patchwork, este proyecto realiza un ejercicio de memoria a

⁷⁶ LÓPEZ MUNUERA, I. (2008) “Museos como Colchas”. Revista *Arte y Parte: Revista de arte-España, Portugal y América*. Nº 77 Págs.56-69 y sitio web del proyecto <<http://www.aidsquilt.org/>>

través del textil realizado por los familiares de aquellos ausentes, de esos “otros” los homosexuales portadores que ya no están; así como en *Repasos* mediante el uso también de las telas y el hilo, y el trabajo realizado colectivamente con familiares y amigos de los saharuis desaparecidos en una similar recuperación de la memoria por medio del trabajo con los nombres, aunque en el “*AIDS Memorial Quilt*” se incluyen imágenes no textuales de la muerte, retratos y fotografías de los seres. De todas formas en ambos casos se habla de la muerte, de la pérdida masiva de personas ignoradas por la sociedad sin mostrar la masacre literalmente, aunque siendo bastante claros frente a ella sobre todo en este proyecto estadounidense.

Proyectos como este, generan nuevas formas de actuación que a su vez producen nuevas formas de documentación en el arte, las cuales surgen al preguntarse sobre qué hacer frente al dolor. Y ante esto, el arte no puede tener respuestas, ni siquiera puede buscarlas, simplemente puede traducir estas dudas, oír su resonar y retransmitirlo, pues “el arte se empobrece al mimetizarse con el lenguaje de las certezas y la “corrección” política”,⁷⁷ sin embargo, siempre se puede preguntar. La experiencia de una obra afectiva es algo inmediato que desestabiliza de tal manera que, lo que antes era familiar se torna extrañamente inexplicable en un conjunto de sensaciones y emociones directas. Las familiares colchas de toda familia estadounidense, en un momento se vuelven símbolos del SIDA y memoria de sus caídos; los familiares turbantes saharauis, protectores del calor del desierto, refugio de los rayos del sol se tornan de un momento a otro, en contenedores de la muerte, en memoria del desaparecido. Se puede pues, pensar así en el arte como catalizador de una experiencia, en la que los sucesos pueden ser re-combinados en configuraciones nuevas. La tarea no es darle un relato a la sociedad para organizar su diversidad, sino valorizar lo inminente donde el disenso es posible. “Ofrecer iconografías para la convivencia o manifiestos para las rupturas, los artistas pueden participar simbolizando, reimaginando los desacuerdos,”⁷⁸ abarcando la dimensión cotidiana, dando cuerpo a las micronarraciones de la realidad, creando dispositivos capaces de activar

⁷⁷ GARCÍA CANCLINI, N. op. cit. p.160

⁷⁸ ibídem. p.252

procesos de implicación con el espectador que actúen en la dimensión de las experiencias y las afectaciones.



"The AIDS Memorial Quilt" desplegado en Washington. Vista general intervención en la ciudad.



Detalle de un panel tejido.

Tercera parte:

3.1 La manualidad en el trabajo artístico. Contextualización de las técnicas que uso.

Las técnicas con que trabajo como narré en la primera parte, surgen como desplazamientos desde la pintura hacia la orfebrería, que comienzo a realizar a modo de experimentación de nuevos soportes y posibilidades de lenguaje en la Universidad. Hoy, estas técnicas no las concibo como ajenas a mis reflexiones teóricas y conceptuales, sino que, las utilizo para generar esos discursos y conceptos, porque para mi forma y contenido están íntimamente ligados. Por ende, no es irreflexivo el uso de materiales que hago (en este momento al menos) ni tampoco la importancia que otorgo al hecho de usar técnicas artesanales en la producción de mis obras.

Cuando utilizo en mis creaciones lentejuelas, círculos plateados o chinchetas, lo hago porque son materiales brillantes que por medio de sus brillos me permiten realizar tautologías sobre la visibilidad y la invisibilidad. A su vez, al ser materiales reflectantes me permiten jugar también con el reflejo, a modo de espejos sin usar evidentemente el espejo. A modo de jugar también con la invisibilidad, utilizo la mezcla de placas de cobre con hilos metalizados en tonos similares que no permiten ver del todo los dibujos o escritos de las piezas realizadas. Usar colores iguales o similares, cambiando sólo las tonalidades permite realizar estas acciones que generan a mi modo de ver, interesantes operaciones visuales. Otro ejemplo es cuando utilizo clavos. En este caso lo que hago es trabajar con sus posibles significados: ser un elemento punzante, que entierra, que clava, que puede tanto sujetar como dañar, causar dolor. Lo mismo con este proyecto en particular donde trabajo con turbantes e hilo, con la costura y el bordado.

Los turbantes son un implemento de la vestimenta esencial para la sobrevivencia de los saharauis y de cualquier persona en estas tierras, donde el calor puede fácilmente llegar a los 60°C. La costura, sirve para unir, para enlazar. Cuando uno entrelaza algo, una idea, se dice que teje; y cuando uno teje, narra. Lo que a mí me interesa con *Repasos* es narrar un acontecimiento realizando además, el gesto de remendar, de coser las

heridas simbólicamente al repasar los nombres que resuenan con tanto dolor en las familias saharauis.



Proceso de producción de *Repasos*. Bordado de los nombres de los desaparecidos por una mujer saharauí, Fatimatu.

Ciertamente, tanto artistas como “no-artistas” trabajan manualmente con materiales a los que se les otorga un sentido a su uso y un contexto, siendo en algunos casos un acto consciente desde un principio, como en otros inconsciente. “Técnicas, como la presencia de las agujas o el hilo en las obras de Bourgeois, están relacionadas con la revalorización por parte del feminismo de las actividades tradicionalmente realizadas por las mujeres: Atributos maternos, la aguja y el dedal son asimismo emblemas del trabajo secular de las mujeres. Desde los años setenta, el movimiento feminista ha subrayado la necesidad de reivindicar el bordado, el tejido, la cestería y otras tantas actividades femeninas desdeñadas a lo largo de la historia⁷⁹.

⁷⁹ ALARIO TRIGUEROS, M^a T. (2008) *Arte y Feminismo*. San Sebastián: NEREA S.A. Citando a MAYAYO, P. (2002). p.41

Hoy, buscando información al respecto, he encontrado que en Chile, en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, se ha realizado durante el verano recién pasado un taller de confección de arpilleras titulado *“Recordando con mis manos”*, el cual es una contextualización y significación histórica de una técnica y producción artesanal ligada a lo popular en mi país. El taller consistió en la realización de bordados sobre arpilleras en un acto de memoria. Resulta, (y esto yo no lo sabía) que durante la dictadura militar se confeccionaban estos objetos artesanales de manera clandestina por mujeres que plasmaban en ellos lo que les acontecía, su historia, y que a su vez les servían para obtener dinero y poder sustentar a sus familias en esos momentos en que el trabajo era bastante precario en Chile. Con el taller en este Museo, se trae al presente una vivencia de un grupo de mujeres de las cuales dos de ellas reviven la experiencia junto a nuevas personas que se suman a plasmar la cotidianeidad de sus vidas actuales, a través de la confección de manualidades, artesanía con retales, como dice la presentación del taller en la página web: “esta vez sin censura, sin el temor a ser descubiertas en su trabajo como ocurría en dictadura cuando se decía que las arpilleras eran propaganda del marxismo donde se mostraban situaciones y experiencias que carecían de toda verdad”⁸⁰. Durante el taller, las dos mujeres que habían vivido esto, contaron sus vivencias en dictadura y cómo esta forma de trabajo manual les ayudó a sobrellevar el estado de desesperanza que vivía el país y ellas mismas. “En aquella época el trabajo de las arpilleras era un permanente compartir de sensaciones, preocupaciones, anhelos, esperanzas, emociones, memorias truncadas, quebradas y re-construidas. Hoy, en la actualidad, nuestro taller no pretende reconstruir esas sensaciones, sino más bien, poner en común nuevas experiencias y emociones propias de las vivencias personales de cada una de las participantes.”⁸¹ En la página se hace mención a una de estas mujeres, quien relata en su blog personal cómo fue esta experiencia, permitiendo comprender la importancia en este caso del bordado, en el arte de crear

⁸⁰ Tomado de la página web del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile: <http://www.museodelamemoria.cl/blog/comenzo-el-taller-de-arpilleras-%E2%80%99Recordando-con-mis-manos%E2%80%99D/>

⁸¹ *ibídem*

historias y símbolos a través de la manualidad. A continuación, transcribo el texto publicado por Erika Silva en su blog.

29 de marzo, 2012

Tapetes subversivos

Por Erika Silva, alumna taller de arpillera

Museo de la Memoria. Marzo, 2012 ⁸²

“Llegaban a la población buscando: ¿dónde están las viejas que hacen las arpilleras? Por eso cosíamos de noche poniendo una frazada en la ventana, para que no vieran la luz prendida. Cuando las arpilleras estaban listas, las metíamos en un tarro, las amarrábamos con una sogá y las colgábamos en los pozos negros para que no las encontraran si allanaban”.

Algunos iban a los tribunales a denunciar, otros/as cantaban para exorcizar la injusticia. También se organizaban en los partidos clandestinos o se trabajaban y se protegían en la iglesia, cuando ésta era buena y noble. Buena parte de ello/as en las poblaciones hacían ollas comunes para sobrevivir al hambre.

Otras, juntaban trapitos y los pegaban con hilo, para mostrar lo que pasaba y también como un mecanismo para llevar plata para la casa y dar de comer a la familia, cuando el trabajo era esquivo. Ellas hacían arpilleras.

La prensa las acusaba de hacer “tapetes subversivos”, “tapetes difamatorios”: pecadoras organizadas con aguja e hilo para enlodar la imagen de los señoritos militares que estaban en palacio.

Bordaba María el dolor de los muertos, de los encarcelados, bordaba la pena y con puntadas coloridas bordaba también la esperanza. Bordaba Patricia toda la noche para poder en el día atender a los niños, cocinar y limpiar. Bordaban las palabras silenciadas, las que se murmuraban con sigilo, Se bordaba para no rendirse, para dar testimonio de que al dolor se sobrevive gracias a cada puntada.

Bordaban a los “empuja potos”, que no era otros que los que empujaban a la gente perseguida por el régimen por sobre las paredes a las embajadas para salvarles el pellejo. Bordaban las marchas, bordaban la lejanía del hermano exiliado, la desesperación de las madres que buscan, bordaban el alma de los que la habían vendido al diablo y que disparaban al pueblo. Bordaban la maldad concurrente y la esperanza inquebrantable.

La semana pasada fui al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos a aprender de las maestras arpilleristas a registrar la historia, a invocar el pasado doloroso atragantado en la garganta, a aprender las puntadas que ahuyentan el verbo olvidar. Como retazos de tela, con mis compañeras sacamos los trapitos de nuestras historias para estirarlos como se estiran las sábanas para que tomen el sol y como lo hacen las maestras, los trapitos se fueron cosiendo, con las puntadas de la palabras, de las sonrisas, de la escucha atenta, para terminar aprendiendo que las mujeres cuando cosen, también cosen un “nosotras” que les ayuda a ser mejores de lo que eran antes.

Yo no sé cantar, ni sé llevar causas a los tribunales cuando la justicia se vuelve injusta. Escribo un poco a veces para que las cosas que pasan, o pasaron no se vayan en el agua y se vuelvan invisibles. Pero ahora se hablar a través de una arpillera, con trapitos con flores, con retazos oscuros, con hilitos delgados, ahora aprendí a hablar sin sonido y a escribir sin palabras.

⁸² Columna publicada en Blog Letras de Érika:

<http://cuentosdeerika.blogspot.com.es/2012/03/tapetes-subversivos.html>



"Velatorio del Padre Jablin en la población La Victoria". Arpillera. Erika Silva.

3.2 Arte y artesanía. Exposiciones sobre Artcraft.

El término artesanía sugería un modo de vida antaño que se debilitó con el advenimiento de la sociedad industrial, pero que aún así hoy en día continua existiendo y usándose cotidianamente; por lo que es engañoso pensar que se refiere sólo a una forma de trabajo medieval, antiguo o sólo perteneciente a las culturas indígenas. Según el sociólogo Richard Sennett, “artesanía designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más. La artesanía abarca una franja mucho más amplia que la correspondiente al trabajo manual especializado”,⁸³ involucra tanto al médico, como al informático como al artista o a cualquier persona que ejerza bien su trabajo, incluso, su calidad de padre o madre en lo que se refiere al buen cuidado de los hijos. Por tanto, lo que hace un artesano es explorar la habilidad de una manera particular estrechando mano y cabeza en el hacer, manteniendo un diálogo entre el pensamiento y la práctica siendo así cualquier persona que desarrolle bien un trabajo u oficio un artesano⁸⁴. De hecho para mejorar la habilidad hacen falta horas de experiencia, y a medida que ésta progresa, mejora también la sintonía con el problema. Siguiendo con Sennett, este diálogo entre una práctica concreta y el pensamiento evoluciona hasta convertirse en hábitos que establecen un ritmo entre la solución y los problemas. “La conexión entre la mano y la cabeza se advierte en dominios aparentemente tan distintos como la albañilería, la cocina, el diseño...No hay nada inevitable en lo tocante a la adquisición de una habilidad, de la misma manera en que no hay nada irreflexivamente mecánico en torno a la técnica misma”⁸⁵ y sigue, “el modo de trabajar del artesano puede servir para anclarse en la realidad material. La historia ha trazado falsas líneas divisorias entre práctica y teoría, técnica y expresión, artesano y artista, productor y usuario; la sociedad moderna padece esta herencia histórica.”⁸⁶ De hecho hasta el día de hoy se ha tendido a pensar que el arte coloca a los artistas en una situación social de mayor autonomía y poder respecto a la del artesano, diferenciándose en

⁸³ SENNETT, R. op.cit. p.20

⁸⁴ ibídem. p. 20

⁸⁵ ibídem. p. 21

⁸⁶ ibídem. p.23

que el arte ha sido considerado un trabajo intelectual y la artesanía un trabajo manual. A su vez, el artista aspira o aspiraba a la originalidad de su obra, rasgo distintivo de individuos únicos y solitarios versus el artesano que tiende al trabajo seriado, a la confección de piezas y al trabajo en grupo. Sin embargo, la realidad es que pocos artistas han trabajado realmente en solitario. En el Renacimiento el taller del artesano tuvo continuidad en el estudio del artista repleto de ayudantes y aprendices, y muchos de ellos han sido a su vez artistas orfebres: Ghiberti, Botticelli, Verrocchio, Cellini por citar algunos, este último considerado el orfebre más famoso del Renacimiento. Durante el Romanticismo, incluso los artistas-pintores tuvieron que luchar por la libertad de creación y de acción, al menos en lo económico, que los separaba del artesano. Para esto, tuvieron que realizar unos cuantos procesos, alegatos y tratados que condujeron finalmente al pintor del modesto taller familiar al estudio de artista, y que posteriormente llevó al dejo de pagar la alcabala, una especie de impuesto que debían pagar los artesanos incluidos los pintores (de la cual estaban exentos los orfebres al trabajar el oro ajeno), lo que llevó finalmente a que su trabajo, el de pintor dejara de ser considerado un oficio servil o mecánico, que ya en siglo XVIII tiene un carácter totalmente diferente, contrario, ya que, se pasa a defender la nobleza de la pintura basada ya no en que es oficio, sino en la nobleza del oficio manual, que los más encumbrados monarcas y señores tienen a gala ejercer.⁸⁷ Para el ilustrado español Jovellanos, “la Pintura es una ciencia filosófica con sus reglas y principios fundamentales... aunque en su práctica, puede ser equiparada a los oficios. El padre Feijóo ya había expresado su decidida oposición a la separación entre artes nobles y oficios viles, mostrando una actitud muy característica de un siglo en que el ejercicio de un oficio llegará a ser visto no como un obstáculo para ser hidalgo, sino que, al contrario, podrá y deberá ser la causa de serlo. En pasados siglos, la dignidad de la Pintura parecía residir en que la actividad muscular del pintor no pasara de ciertos límites, ya que el trabajo físico era lo más vergonzoso. Pero, en el siglo XVIII, el trabajo físico estará considerado como meritorio y digno de lauros sociales, y el pintor, si quiere ser admitido en la sociedad, habrá de asemejarse a un artesano”⁸⁸.

⁸⁷ GALLEGO, J. (1995) *El Pintor, de Artesano a Artista*. Granada: Diputación Provincial de Granada. Págs. 9-21

⁸⁸ ibídem. p. 177

Hoy, todo esto parece lejano y absurdo, pues las diferencias entre unos y otros no tienen ya mucho sentido. Es más, muchos artistas trabajan en colectivos, en grandes talleres compartiendo con otros experiencias, investigaciones e ideas. La producción en serie es también una realidad en el arte desde el siglo pasado, la pérdida de originalidad y de autoría para que decir. Hoy en día estas brechas ya no existen, pues incluso muchos artistas realizan obras a partir de trabajos muy manuales, con materias primas tradicionales de la artesanía como: el papel, el hilo, las piedras, el oro. La diferencia está entre a quienes comúnmente llamamos artesanos y artistas, dada en el montaje de la obra, en el concepto tras la pieza (la intelectualidad en el trabajo mencionada antes) y en la puesta en escena. De todos modos, un artista es siempre un artesano o aspira a hacerlo, en la medida que haga su trabajo bien y explore su habilidad al máximo.

Actualmente, existe una especie de “corriente”, estilo si se puede llamar así, de ciertos artistas que trabajan con la manualidad en esta era en la que todo es tecnología, que trabajan como señalaba antes, con el papel, el oro, el hilo, produciendo grandes piezas a partir, en ocasiones, de miniaturas. Artistas que bordan simulando pinturas o que escriben con punto cruz, que usan polvo para dibujar o piedras semi-preciosas. De ahí que cada vez se realizan más y más exposiciones entorno a este tipo de arte conocido como Art Craft, en las cuales podemos ver ejemplos de este tipo de trabajos.

El término Craft o Artesanía, se refiere a la creación de objetos originales mediante un disciplinado manejo del material. Históricamente se le ha llamado así a la producción de objetos necesarios para la vida cotidiana, pero en la actualidad este concepto tiene nuevas connotaciones. La moderna sociedad industrializada ha eliminado la necesidad de fabricar a mano los objetos esenciales de nuestra vida lo que consecuentemente ha provocado que la creación artesana ya no tiene la función ni el significado tradicional. Hoy, este término se define en el contexto de una sociedad basada en el mayor rendimiento dado por los avances tecnológicos y en la automatización de nuestra forma de vida. “La expansión de las tecnologías de la comunicación y la información han introducido una renovación en

nuestra manera de ver y entender el mundo y, en consecuencia, una redefinición de nuestras sociedades.”⁸⁹ A medida que dependemos de la tecnología, nos vemos obligados a realizar tareas especializadas que nos hagan sentir realizados. La creación artesanal por su naturaleza, representa una unidad mental y espiritual que contrasta con la alienación y el automatismo de nuestra vida cotidiana reafirmado una “vida más humana”. Las raíces filosóficas del movimiento de arte y oficios en el arte contemporáneo viene del movimiento inglés Art and Craft de mediados del siglo XIX, que representaba una revuelta social contra la industrialización y la desaparición de los valores humanos en la fabricación de objetos. Como mencioné en el apartado sobre Arte y Contexto, según Claramonte los artistas de este movimiento (entre otros de la época), mostraron una creciente preocupación por calibrar los modos en que las formas innovadoras con las que trabajaban podrían invadir y modificar la sociedad en su conjunto, siendo esas “formas” los soportes y avanzadillas de un nuevo espíritu, de un mundo nuevo, creando un papel social para el arte.⁹⁰ Este movimiento surgido en Inglaterra, pronto se arraigó en los Estados Unidos donde repercutió ampliamente en las artes decorativas a fines de aquel siglo y principios del siguiente, incorporando tendencias diversas expresadas en la producción de prósperos talleres de cerámica, vidrio y muebles que llevó a la incorporación de estos estudios a la Universidad, ya por 1900. Hoy, los estudios y las técnicas se han ampliado enormemente, ya no solo en Estados Unidos ni Inglaterra sino en todo el mundo. Y la producción de arte contemporáneo artesanal ha trascendido tanto en producción como en concepto, lo que ha llevado a la realización de exposiciones sobre Art Craft en importantes centros de arte contemporáneo. Una de ellas es la exposición “*Out of the Ordinary Spectacular Craft*” (Fuera de lo común, artesanía espectacular) celebrada en el Victoria and Albert Museum de Londres, entre Noviembre del 2007 y Febrero del 2008. Esta exposición reunió el trabajo de ocho artistas contemporáneos y de distintas partes del mundo: Olu Amoda, Catherine Bertola, Annie Cattrell, Susan Collis, Naomi Filmer, Lu Shengzhong, Yoshihiro Suda y Anne Wilson, quienes utilizan una amplia gama de tecnologías tradicionales y nuevas,

⁸⁹ BADÍA, M. (2000) “Globalización: el presente global del arte”. Revista *Lápiz* N°162. Págs. 19-23

⁹⁰ CLARAMONTE, J. op.cit. p.9

como: la talla, la costura, la soldadura, la animación y el grabado láser. “Lo espectacular, como el título indica, de estos trabajos está dado en el oficio, en la habilidad y la atención especial al detalle que dan al uso de materiales comunes como el papel, el hilo, y las uñas, realizando a su vez obras complejas y de gran escala. En definitiva, estos artistas son artesanos no sólo porque usan materiales sencillos y cotidianos, sino porque han encontrado la manera de transformar lo ordinario en obras de arte que son verdaderamente extraordinarias y con una habilidad increíble.”⁹¹



Lu Shengzhong, "Little Red Figure". Papel cortado.

⁹¹ BRITTIN, L. (2007) *Out of the Ordinary: Spectacular Craft*. Cat. Exposición. Londres: Victoria & Albert Museum.
http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1637_outoftheordinary/index.php Traducción personal.



Detalle.

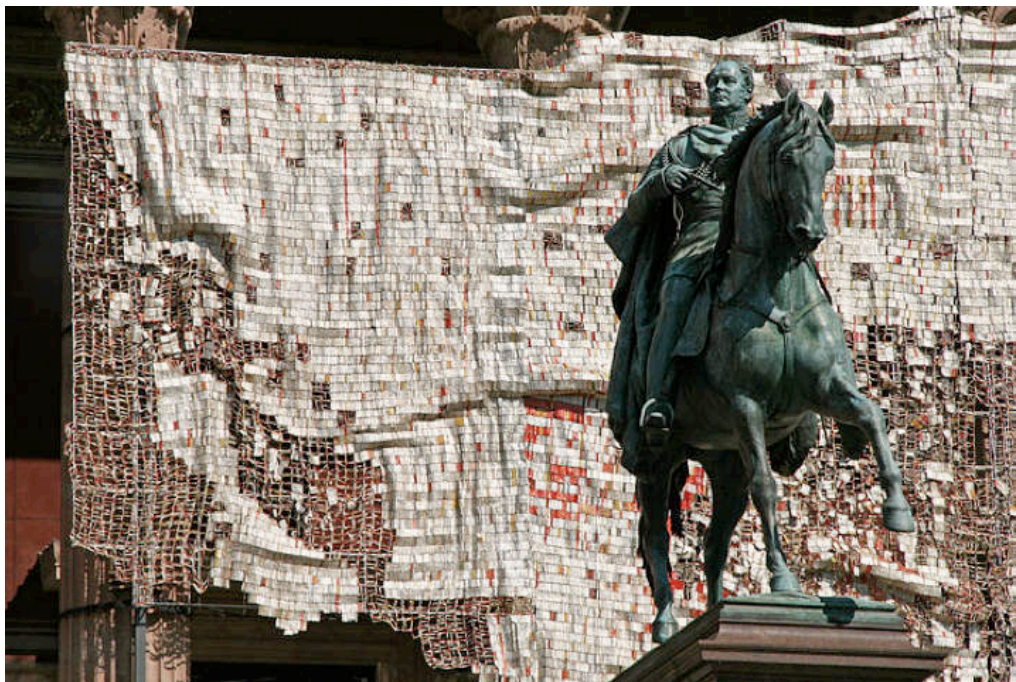
Artistas que operan en esta línea son muchísimos y mayoritariamente son mujeres, aunque entre los hombres que trabajan sobre estas cuestiones hay al menos uno de los que conozco, que asombra por la belleza, delicadeza y monumentalidad de sus piezas, además de por supuesto los significados y conceptos de su obra. Me refiero al artista de Ghana El Anatsui (1944) quien fascina con sus enormes mantas, tapices, o alfombras, en las diferentes bienales internacionales en las que ha presentado su obra, casi siempre además rodeada de un impresionante despliegue de iluminación cinematográfica y grandiosidad. Algunos de los materiales con que trabaja El Anatsui “pueden recordar a los elementos “serios” empleados por minimalistas como Carl Andre (aluminio y alambre de cobre), pero el artista suele utilizar material cotidiano rescatado de las calles o mercados africanos como tapones de botellas de bebidas alcohólicas que posteriormente recicla en magníficas esculturas de pared. El artista denomina a este material “detritus”, sin obviar, por su puesto, la dicotomía entre el “sucio” nombre y la extrema preciosidad y absoluta belleza del producto terminado, ni la naturaleza minuciosa de la obra”.⁹² En sus piezas El Anatsui utiliza cualquier cosa. Desde motosierras y antorchas de soldadura hasta costura intrincada hecha en alambre de cobre. Ha trabajado con materiales que van desde la madera dura tropical y vasijas de cerámica rotas, a los morteros de granos y tapas de lata de leche, de ralladores de yuca y traviesas de ferrocarril, es decir, trabaja con los materiales de su entorno. Según sus propias palabras: “creo que los artistas trabajan mejor con cualquier cosa que sea de su

⁹² LEMIEUX-RUIBAL, B. (2008) “El Anatsui”. *Revista Lápis: Revista Internacional de Arte*. N° 240-241 p.183

entorno. Creo que eso es lo que ha ocurrido en África desde hace mucho tiempo, de hecho, no sólo en África sino en todo el mundo, excepto tal vez en el oeste que utilizan materiales “profesionales”. Yo no creo que el trabajo con estos materiales prescritos sería muy interesante para mí, como los colores producidos industrialmente para la pintura. Creo que el color es inherente a todo y es posible obtenerlo de nuestro alrededor. Es mejor escoger algo que se relaciona con nuestras circunstancias y el medio ambiente que comprar un color.”⁹³ Gracias a esto, es que este artista hace estas creaciones extraordinarias, tan deslumbrantes a nuestros ojos, a partir de la tapa de una humilde botella, que aplanar, dirige, tuerce, atraviesa con cobre y, en efecto, transforma lo que sería rechazado considerado basura en algo de gran valor, como un alquimista del "oro". Cuando se le ocurrió esta idea de aplanar y unir las tapas con alambre de cobre, se dio cuenta de que el resultado se asemejaba a un tejido y que los colores y las rayas alternas de las tapas hacían eco de los textiles de África Occidental. La elección de la tela como un medio en sí mismo resuena con la historia del contacto entre Europa, África y las Américas. Ya en 1469, los textiles fueron negociados en el oeste de África por los europeos importando tejidos de seda y algodón mediante esclavos. Por otro lado, el alcohol fue otro de los principales productos básicos negociados por los europeos para los esclavos, por lo que para este artista adquieren una resonancia más profunda con un historial de puntos de contacto internacionales. Desde el siglo XVIII, botellas de licor estaban siendo promocionadas a lo largo de la costa occidental africana. En 1885 la ginebra había sustituido casi por completo a los caracoles como moneda de cambio en Lagos, y la mera posesión de bebidas alcohólicas se había convertido en emblema del status de los “espíritus”. El Anatsui trabaja con “suavidad” estos tópicos alertándonos sobre las historias y relaciones humanas detrás de los materiales que nos rodean. Entrelaza el objeto y la metáfora como elementos dentro de un paño monumental, invitando a contra-narrativas y nuevas dialécticas por medio de una obra suntuosa y sugerente, lanzando a lo largo de su carrera artística una mirada satírica sobre un espectro de cuestiones sociales, políticas e históricas, y convirtiéndose hoy en día en

⁹³ Cat. Exp. Asi: *El Anatsui*. (2006) Exposición realizada el 2006 en la October Gallery de Londres. Traducción personal.

una de las principales figuras del arte africano. Su trabajo lo relaciono con el mio no sólo desde el evidente trabajo manual, con objetos cotidianos y “textiles” que utilizamos, sino que también por esa búsqueda alquímica que realiza de los materiales, donde cuestiones simples y cotidianas, residuales se estetizan para captar la atención sobre acontecimientos políticos y sociales que afectan al lado sur del mundo, ese lado periférico que la historia occidental ha dejado de lado, robado y abusado.





Instalación en The Alte National Galerie (Old National Gallery), Berlín. "Ozone Layer and Yam Mounds". El Anatsui, 2010 (Vistas generales y detalle)

Por otro lado, desde el textil también pero con otros materiales y resultados visuales totalmente diferentes, la obra de Magdalena Abakanowicz (1930) tampoco deja de impresionar. Abakanowicz empezó su carrera como artista en Varsovia a fines de los años cincuenta, en el período subsiguiente a la devastación y transformación de Polonia tras la guerra, decidiendo que su arte debía representar una ruptura total y absoluta con el pasado reciente, lo que implicaba abandonar los materiales con los que se había fabricado dicho pasado. La artista intentó volver a conectar la experiencia humana con las condiciones existentes antes de la alienación y la brutalidad causadas por la industrialización. Esto la llevó a trabajar solo con fibras naturales como el sisal, realizando estructuras tejidas de las dimensiones de una sala, lo que una crítica polaca denominó *Abakans* en 1965. Abakanowicz adoptó este nombre y lo empleó para referirse a sus obras a partir de entonces, en las que se contraponía a las obras de fabricación industrial creadas por el minimalismo en ese entonces. Las *Abakans* se mostraban lentamente invitando al espectador a tocarlas y explorarlas, reconciliándose con sus contrastes visuales y táctiles. "La fibra que utilizo en mis obras es vegetal y similar a la fibra de la que nosotros mismos estamos compuestos[...] Nuestro corazón está rodeado por el plexo corolario, el más vital de los hilos

[...] Al manejar la fibra manejamos el misterio. Los nervios de las hojas secas recuerdan a una momia [...] Cuando la biología de nuestro cuerpo se quiebra, es necesario rasgar la piel para poder acceder al interior. Luego hay que volver a coserla como si se tratara de tela. La tela es nuestro revestimiento y nuestro atuendo. Confeccionada con nuestras propias manos, constituye un registro de nuestros pensamientos”.⁹⁴ “Estos objetos existen independientemente de la naturaleza. No son ni textiles ni esculturas, sino productos de la imaginación extraídos del abismo de los sueños y del oscuro dominio de la magia y la superstición. A la vez biomórficos y abstractos, se asemejan a los tótems, igualmente capaces de evolucionar continuamente y de crear nueva vida...Su arte descubre la existencia de otro mundo, que ya no es secreto, extraído de las profundidades del subconsciente...El objetivo era crear una zona protegida y resguardada de lo indeseable. Un sitio excepcional, mágico, donde uno pueda quedarse sin necesidad de entablar un contacto interactivo con extraños.”⁹⁵ Su trabajo es así una fascinación por la energía, la monumentalidad y el misterio del mundo, principalmente de la naturaleza y la condición humana, expresado a través del textil en motivos orgánicos que surgen para protegerse de la realidad que le tocó vivir: la guerra. Ella y su generación de artistas fueron testigos directos de la lucha entre la vida y la muerte, entre la destrucción y el renacimiento, entre el hombre y la naturaleza donde tuvo que reaccionar superando los traumas emocionales que dejaron una huella palpable en su concepción del arte y del artista en la sociedad⁹⁶, en ese sentido su trabajo me interesa, ya que desde el contexto que vivenció en su propio país, ha generado una obra no evidente respecto al dolor del ser humano por medio de la experimentación con las fibras y las telas, cuestión que desde este punto relaciono con mi propio trabajo.

⁹⁴ RECKITT, H. (ed) (2005) *Arte y Feminismo*. Londres: Phaidon, 2001. Parte en comillas, Comentario de Magdalena Abakanowicz citado en Barbara Rose, Magdalena Abakanowicz, 1994. p.57

⁹⁵ HERMANDSDORFER, M. (2008) “Magdalena Abakanowicz”. En: Cat. Exp. *Magdalena Abakanowicz: La Corte del Rey Arturo*. (2008) Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. págs.32-36

⁹⁶ Cat. Exp. *Magdalena Abakanowicz*. (2008) Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern. págs. 11-12



Abakanowicz, "Black Garment", 1969. Sisal, 300x180x60cm



"Abakan Round" 1967, sisal tejido sobre soportes metálicos, 300 x 100 x 100 cm. Y
 "3 Brown Abakans", 1969/1972, sisal tejido, 300 x 300 x 350 cm.

Por otro lado, la artista mexicana Teresa Margolles (1963) en varias de sus obras e instalaciones utiliza también técnicas artesanales, aunque bien no sea una artista destacada en este sentido ni considerada como parte del Art Craft. Sin embargo, quisiera referirme a su trabajo, ya que es una reconocida artista accionista que se desplaza entre diversos lenguajes en función de lo que quiere comunicar con su obra, pasando por la fotografía, el video, la performance, la instalación y la manualidad desplegando toda una gama de nuevos procedimientos destinados a concentrar en el espacio de exhibición el desecho social del terror extendido. “Los proyectos de Margolles, si bien amplían todas las metodologías de exportación clandestina de su trabajo previo, ahora invierten una mayor energía en el proceso de búsqueda de evidencias materiales en la calle. Por una vía inédita, su trabajo ha devenido en nomadismo. Ya no es la presentación abstracta de una u otra sustancia: es más bien el resultado de recorridos *necro-geográficos*”⁹⁷ a modo del *flâneur* benjaminiano. Su conocida obra “*¿De qué otra cosa podríamos hablar*” exhibida en la 53ª Bienal de Venecia el 2009, es una crónica sutil de los efectos de la violencia en México dada por el tráfico de drogas y su persecución en el presente. La obra surge luego de un deambular por las calles de México post eventos de esta naturaleza. Estas derivas por la ciudad son estudios de campo que la artista desarrolla después de que policías y peritos han “peinado” el terreno, trabajando ella con “lo que queda”: el lodo, la sangre, los vidrios, las manchas; a fin de remitirlo, “como se traslada el cuerpo mismo al cementerio, al terreno público de la cultura”.⁹⁸ *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* es una instalación en la que ha colgado telas sobre los muros las cuales están manchadas con sangre y barro de personas ejecutadas en México. Con el líquido que gotea al humedecerlas, Margolles ha lavado cada día el suelo de la sala de exposición durante el tiempo que dura la Bienal. A su vez, otras telas bañadas en sangre y recogidas en los lugares de asesinato, los “*Narcomensajes*”, están siendo bordadas durante los días de la Bienal en oro con frases y mensajes usados por el crimen organizado que comete las ejecuciones a las que alude, “a fin de establecer una fricción entre el lujo, la

⁹⁷ MEDINA, C. (2009) “Espectralidad Materialista” En: *Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*: [Pabellón de México: 53 Exposición Internacional de Arte, la Bienal de Venecia] / Teresa Margolles; Cuauhtémoc Medina, editor (2009) Barcelona; México D.F.: RM, 2009. Págs. 15-30

⁹⁸ *ibídem*.

codicia y el peculiar orden moral que, supuestamente, procura cada ejecución.”⁹⁹ También, se ubican unas cajas fuertes con joyas a las que ha incrustado vidrio proveniente de “ajustes de cuentas” de un tiroteo, sumado a audiograbaciones del lugar, etc. Margolles cuenta: “la idea partió de la pregunta ¿quién limpia las calles de la sangre que deja una persona asesinada? Cuando es una persona, podría ser la familia o algún vecino, pero cuando son miles ¿quién limpia la sangre de la ciudad?”¹⁰⁰. Las acciones que realiza además de la instalación, son según el curador de la muestra, Cuauhtémoc Medina, “acciones discretas, y a veces casi inmateriales, que tienen lugar en un sitio históricamente sobrecargado. Aquellas sustancias de furia, pérdida y desecho social, son transferidas (o mejor dicho, contrabandeadas) a un palacio veneciano del siglo XVI, canibalizando de paso los signos de decadencia e historia del edificio. Más que una presentación de objetos o imágenes, lo que Margolles hace es exponer a su público a la sacralidad fantasmal y abyecta de fluidos y residuos: joyas hechas con fragmentos de parabrisas, aforismos asesinos bordados en oro sobre sangre, sonidos grabados en los paisajes de la muerte, todos ellos convergen para producir un espacio de reflexión, amenaza corporal y ansiedad”.¹⁰¹

Margolles canaliza en una obra de manera muy inteligente y asertiva, todas estas cuestiones siendo más o menos una mezcla de los temas que me interesan y que hasta ahora he expuesto. Utiliza bordados, por tanto un oficio ligado a la mujer, un gesto de artesana y de oficio, manualidad. Trabaja con la memoria de las víctimas además de con la violencia de la actual sociedad y con el contexto, configurando así una obra que tiene un significado en lo político sin ser evidente, como expresa ella: “tratando de ser simplemente un canal para que se procese lo que creo que está pasando”¹⁰².

⁹⁹ ibídem.

¹⁰⁰ GARCÍA CANCLINI, N. op.cit. p.226. Referencia que hace de MARGOLLES, 2009

¹⁰¹ MEDINA, C. (2009) Texto publicado por los organizadores como material de prensa para la 53ª Bienal de Venecia. Extraído de [http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia/2009/tour/mexico/cuauhtemoc_medina.] Fecha de consulta [20-marzo-2012]

¹⁰² PIMENTEL, T. (2009) “Conversación entre Taiyana Pimentel, Teresa Margolles y Cuauhtémoc Medina”. En: *Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?:* [Pabellón de México: 53 Exposición Internacional de Arte, la Bienal de Venecia] / Teresa Margolles; Cuauhtémoc Medina, editor (2009) Barcelona; México D.F.: RM, 2009. p.84



Teresa Margolles. "¿De qué otra cosa podríamos hablar?", 2009

3.4 ¿Lo artesanal es arte femenino?: La mujer y la aguja.

El papel de protagonista que durante siglos la cultura occidental ha atribuido al hombre ha dejado sin palabra y sin mirada por muchos años a las mujeres, que, a la inversa nos hemos sentido miradas y expuestas en pinturas, esculturas, fotografías, películas, etc., pero pocas veces reflejadas de verdad. La historia de las imágenes es una visión parcial del mundo que hasta hace un tiempo había olvidado y escondido a esa “otra” mitad formada por las mujeres. Incluso en el arte, el androcentrismo y el sexismo característicos de la ideología dominante, “una ideología basada en el sistema patriarcal, ha negado a las mujeres la capacidad de crear durante muchos siglos, tras relegarlas al espacio doméstico y a las tareas reproductivas, convirtiendo en natural una división del trabajo que las apartaba de cualquier posibilidad de ser consideradas como artistas y las recluía en los papeles de musa y modelo”¹⁰³. En la sociedad medieval de moralidad cristiana “los Padres de la Iglesia imaginaban a las mujeres particularmente proclives a la licencia sexual si no tenían nada en que ocupar sus manos. Este prejuicio alimentó una práctica: la tentación femenina podía contrarrestarse mediante un oficio particular, el de la aguja (ya fuera en el tejido, ya en el bordado), que tenía siempre ocupadas las manos de la mujer. La idea de la aguja como remedio para la ociosidad femenina se remonta a Jerónimo, uno de los primeros Padres de la Iglesia”¹⁰⁴.

Si repasamos la historia del arte ésta nos ofrece gran cantidad de imágenes de mujeres, sin embargo, más allá de los valores estéticos de estas obras, son en su mayoría representaciones simplificadoras de la mujer porque son el reflejo de una sociedad que representaba al sexo femenino como objeto de deseo. No obstante, las mujeres han reivindicado su condición de sujetos y criticado los estereotipos de la feminidad. De ahí que uno de los temas sobre los que más han incidido las mujeres artistas es el de la identidad, reivindicando el derecho a la mirada y creación propias. En esta recuperación por la identidad, uno de los temas centrales en la creación

¹⁰³ ALARIO, M^a T. op.cit. p.9

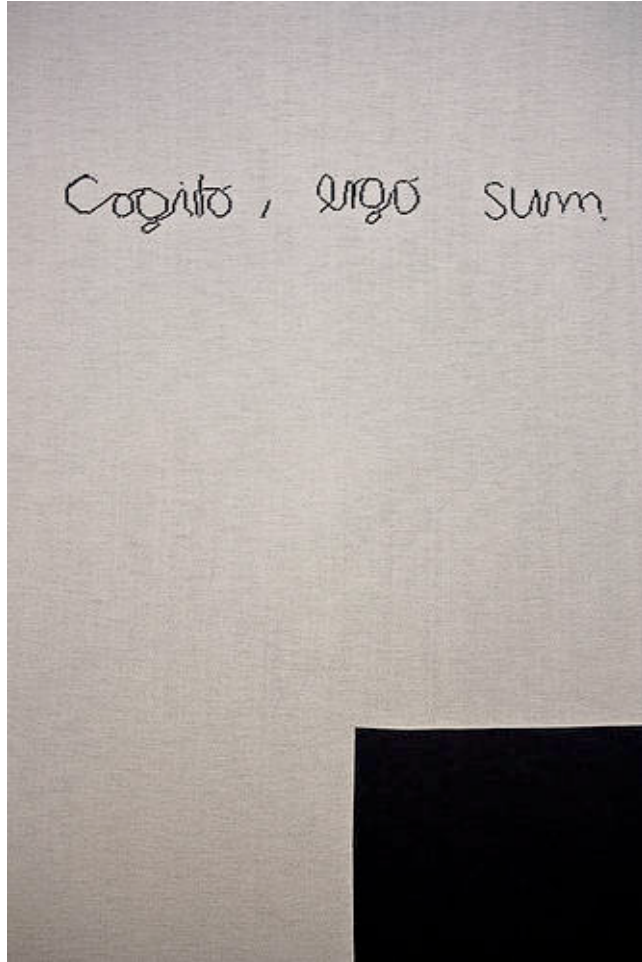
¹⁰⁴ SENNETT, R. op. cit. p.77

artística de mujeres ha sido el uso del propio cuerpo. “Las artistas han abordado este tema de muy distintas formas en la segunda mitad del siglo XX, oscilando entre la reivindicación del cuerpo e identidad sexual de las artistas feministas de la década de los 70, que constituía una especie de celebración de la categoría universal de “mujer”, y la utilización irónica de fragmentos corporales muy sexualizados que se encuentran en la obra de Louise Bourgeois. Con ironía cuenta esta autora la razón por la cual realizó un vestido a base de grandes pechos: *Esto es una especie de “ostentación”. Estoy encantada de tener todas estas, llamémoslas mamas... pechos. Los hice grandes y numerosos. Y puesto que se que a los hombres les gusta, eso me han dicho, me puse ese manto encima.* Si en el medio artístico el cuerpo sigue siendo una importante metáfora para hablar de la identidad de las mujeres, es porque las mujeres creadoras sienten que en ellas y en todas nosotras sigue pesando más que en los varones, que es medida del éxito, de seguridad, etc. En definitiva que las mujeres siguen estando encerradas en su biología, aunque no sea a través de la imposición de la maternidad”¹⁰⁵. Otro recurso muy utilizado además del cuerpo, es el cuestionamiento a la autoridad donde el hombre es remplazado por imágenes de mujeres recreando en ocasiones hitos culturales. “Un ejemplo de este juego de citas es una obra realizada por Rosamarie Trockel (1952) titulada “*Cógito, ergo sum*” (Pienso, luego existo) Esta pieza realizada en tejido, se remite a las corrientes de la abstracción racionalista que desde comienzos del siglo XX habían constituido un reducto esencialmente masculino. El uso de formas geométricas y la austeridad de los colores, por una parte, frente al uso del tejido, material tradicionalmente usado en artesanías realizadas por mujeres, unido a la reivindicación del reconocimiento de la capacidad de pensamiento y creación por una mujer en la forma de un texto que nos remite a las bases de la filosofía, por otra, pone en cuestión el tradicional juego de oposiciones binarias que se han aplicado en la cultura a ambos géneros, bajo el que subyacen aún muchas formas de misoginia en el arte contemporáneo”¹⁰⁶. Apropriadose de las palabras de Descartes “*Pienso, luego existo*”, Trockel reclama el derecho a pensar independientemente. Pero parece cuestionar también la presunta

¹⁰⁵ ALARIO, M^a T. (2001) “Nos miran, nos miramos (sobre género, identidad, imagen y educación)”. Revista *Tabanque*. N° 15 págs. 59-78.

¹⁰⁶ Ibídem. págs. 59-78.

supremacía de la razón. El trazo irregular con el que han sido escritas las palabras, alude a la interrelación entre el cuerpo y la mente y la fragilidad de su colaboración.



Rosamarie Trockel "Cógito, ergo sum", 1988

Por último, como otra búsqueda de la identidad femenina, y lo que más se relaciona con mi trabajo, es la puesta en cuestión del lenguaje artístico tradicional por artistas contemporáneas. "El feminismo (según Lippard), tenía por objetivo cambiar el carácter del arte, pero no en el sentido de crear algún estilo nuevo ni el alterar su trayectoria formal, sino en el de la voluntad de hacer de lo personal, en tanto que collage de autobiografía y narrativa, un proyecto político ("lo personal es político"). Un proyecto que vinculase, en último término, el arte con los diversos grupos de acción social con base

comunitaria”¹⁰⁷. Según Alario Trigueros, “las mujeres no se sentían cómodas con los materiales y los recursos plásticos que les venían impuestos desde una tradición androcéntrica; por ello han reivindicado nuevos materiales y ámbitos de trabajo, utilizando materiales tradicionalmente desvalorizados, como los tejidos, o poco explotados, como la fotografía o las instalaciones. Muchas artistas de la segunda mitad del siglo XX han elegido materiales tradicionalmente utilizados por las mujeres en las labores domésticas y artesanas, en un intento de reivindicar la tradición creativa de las mujeres y poner en evidencia las limitaciones impuestas por la cultura patriarcal.”¹⁰⁸ De todas maneras, ante estos planteamientos otras artistas y teóricas desde el feminismo se han opuesto a estas prácticas por considerar que generaban todo lo contrario, especialmente Rozsika Parker y Griselda Pollock, quienes en un texto de 1981, uno de los primeros cuestionamientos serios del discurso feminista, planteaban “a partir de una revisión de las teorías marxistas y psicoanalíticas la falta de eficacia crítica respecto a la verdadera construcción de la feminidad, una feminidad establecida al margen del cuerpo de la artista. En este texto, las autoras cuestionaban el uso de imágenes de carácter sexual asociadas, a veces, a técnicas artesanales socialmente consideradas femeninas (en clara alusión a Judy Chicago), y sostenían que gran parte de esa iconografía reforzaba los estereotipos patriarcales en torno a la mujer como objeto sexual y como ama de casa”¹⁰⁹. De todas maneras, estas técnicas fueron utilizadas por artistas desde los años 70, sirviéndose incluso de materiales tan cotidianos como los alimentos y los implementos de cocina en clara alusión a los estereotipos de feminidad como es el caso de la artista checoslovaca Jana Sterbak (1955), quien “se sirve de materiales como la carne o el alambre para reflejar la asociación tradicional de la feminidad con la vestimenta. En su obra “*El vestido*”, un traje transparente realizado en alambre electrificado, encierra un significativo vacío, que pone en cuestión los conceptos de feminidad al uso, ya que la identidad femenina se ha asociado a la apariencia, a lo externo que cubre y encubre, siendo el principal elemento definidor de los estereotipos. Por ello, Jana Sterbak busca poner en evidencia la *cárcel* que

¹⁰⁷ GUASCH, A. M^a. (2002) “Género y teorías”. Revista *Lápiz: Revista Internacional de Arte*. N° 187-188 Págs. 76-83

¹⁰⁸ ALARIO, M^a T. op.cit.

¹⁰⁹ GUASCH, A. M^a. (2000) “De la diferencia sexual al transgénero”. En: *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza S.A, 5 edición. 2003.p.537

supone para las mujeres la asociación entre apariencia y género, difundida desde los medios de comunicación de masas.”¹¹⁰

Desde otro punto de vista, sin ánimos de denuncia ni de búsqueda de una identificación con el arte feminista, la obra de la artista chilena Catalina Bauer (1977) me interesa dada su manualidad y por lo procesual y laborioso de su trabajo, en que combina materiales cotidianos, orgánicos e industriales llegando cada vez a tener más un componente performático y participativo en su obra¹¹¹. Esto porque algunas de sus piezas son construidas con la ayuda de varias personas como es el caso de “*Chacra*”, 2009, obra tejida hecha de pitilla de nylon, compuesta de círculos yuxtapuestos, manufacturado por Catalina y un grupo de mujeres del Taller de Tejido de La Casa de la Mujer de Huamachuco, Santiago de Chile. “La abundancia de colores blancos y claros exagera su textura y, mediante ella, la urdimbre y la trama, o sea, el tejido. Por su parte, es el tiempo, más que el espacio, lo que viene limitando las relaciones sociales; el tamaño del taller y de la galería le son algo ajenos al tejido monumental, concéntrico, de crecimiento centrífugo. Quizás no sea nada de curioso que *Chacra* asemeje a una ciudad, urbanizada desde el centro. O a un tronco, con sus anillos de crecimiento. El tejido de Catalina, de cierta manera, está inacabado. “*Comprendo ahora que la obra tiene vida propia, como cualquier organismo, y que uno hace una parte y el resto se hace prácticamente solo*”, declara la artista. De este modo, lo que vemos en la galería conforma un resultado impuesto, lo que alcanzó a ser, a hacerse. “La artista extiende el intercambio social inherente a todo arte, entre un autor y un receptor, a la fabricación de la obra. El tejido social se hace literalmente tejido enfatizando la transacción propia de las relaciones interpersonales”.¹¹² Sobre la obra la artista expone también en el borrador del comunicado de prensa: “Trabajar colectivamente en la confección de un tejido y dar lugar a una serie de acciones, situaciones y relaciones, son experiencias expresamente buscadas para reconocer

¹¹⁰ ALARIO, M^a T. op. cit. 2001

¹¹¹ VILLASMIL, A. (2011) “Mapa de Catalina Bauer en la Bienal de Moscú”. Revista digital *Artishock*: Revista de Arte Contemporáneo. Num. del 22 de Septiembre de 2011 [versión online] < <http://www.artishock.cl/2011/09/mapa-de-catalina-bauer-en-la-bienal-de-moscu/> > [Fecha de consulta: 13 de Junio 2012]

¹¹² PULIDO, G. (2009) “A propósito de Chacra.” En: *Diálogos Die Ecke*, Web Die Ecke Arte Contemporáneo, Santiago, Chile. [Fecha de consulta el 13 de Junio 2012] Disponible en web: <http://www.dieecke.cl/en_vivo/?p=154>

aquello que es anterior al arte y sus problemas: esa capacidad de comunicarnos, de asociarnos y, en el intercambio, construir un contexto,”¹¹³ cuestiones que también busqué en la producción de *Repasos*. Para Catalina además es muy importante el material centrándose en que sean elementos con cualidades físicas interesantes (visuales y táctiles), pero que además estén contaminados de distintas connotaciones, ya sea su procedencia, función, maleabilidad. En su statement publicado en su página web <<http://catalinabauer.wordpress.com/category/texto/>> plantea: “En mi trabajo hago referencia a ciertos aspectos comunes y corrientes de nuestra rutina diaria y de nuestras ocupaciones; la casa, el trabajo, el alimento, la educación, y los afectos y esfuerzos que todo esto implica, son mis constantes preocupaciones y son también, el recurso inicial de mi producción. Poner la mirada en detalles casi insignificantes ha sido la manera de orientar mi producción en estos últimos años. En la construcción de mi obra, conjugo principalmente dos factores: Por una parte, el hallazgo de un material específico, cargado no sólo de una apariencia sensorialmente atractiva, sino también de una función determinada; y, por otra, el trabajo manual. Una manipulación directa (casi siempre laboriosa, pero sin tecnologías) es el medio a través del cual, intento transformar un material u objeto particular, otorgándole un nuevo significado (artístico). En mis trabajos incorporo elementos naturales, como plantas, agua y alimentos, los que aportan una noción de temporalidad, vida y potencial cambio. Estos los combino generalmente con objetos de producción industrial (un tanto ordinarios), que dan cuenta de una economía al alcance de cualquiera. Mercancías precarias son el recurso necesario para establecer tensiones, con una serie de gestos sumamente delicados y esforzados. De cierta forma, se trata de una relación de resistencias, de encontrar un punto exacto entre fuerza y fragilidad”.¹¹⁴

¹¹³ ibídem.

¹¹⁴ Tomado de la página web de la artista <catalinabauer.wordpress.com/> Consultado en Junio 2012



Catalina Bauer, "Chacra" 2009. Imagen proceso colectivo de confección.

Como mencioné, si bien la obra de esta artista no se liga a conceptos de feminismo ni a defensas por un arte de mujer, la ubico aquí porque creo que su trabajo es mucho más cercano al mío, ya que utiliza materiales cotidianos, extraídos de su propio entorno y del hogar porque le interesan qué comunican esos materiales y qué historias hay tras ellos; por supuesto también, porque se enmarca en el llamado "arte de mujer" que estoy revisando aunque creo que no es su interés; y por último, porque en el

trabajo citado opera desde la colaboratividad en una obra construida con la ayuda de otras mujeres y que evoluciona en base a los aportes de esas mujeres, cuestiones que en definitiva ligo a mi proyecto *Repasos*.

Personalmente, trabajar con materiales no tradicionales dentro de la historia del arte y ligados a la artesanía o al arte llamado de mujer, que con el caso de El Anatsui creo que se manifiesta claramente que no son prácticas exclusivas de la mujeres, me interesa justamente porque me permiten hablar acerca de estos temas, reflexionar y generar metáforas ante una cuestión que para mí refleja una vez más a un “otro”, a un desechado, a un olvidado. El interés en mi caso no está dado por un afán de carácter feminista ni mucho más, no es un tema de reivindicación, aunque es importante y tengo en cuenta ese peso histórico que tienen estas prácticas, tanto desde el ámbito artístico donde surge como una “protesta” identitaria por parte de las mujeres artistas, como desde el ámbito común y corriente de cualquier mujer que a lo largo de la historia, incluso hasta el día de hoy, se nos ha achacado la labor de la aguja como trabajo femenino. En definitiva, este “arte de mujeres” me interesa porque habla de un “otro”, y, porque de por sí estos materiales contienen una propia carga, por decir “histórica” y “microhistórica” que me permiten “jugar” con ellos al utilizarlos.

Conclusiones

“Las palabras de la noche las borra el día”.

Proverbio Saharaui¹¹⁵

Hacer una conclusión en un trabajo de investigación artística me parece por decir lo menos, difícil. Difícil porque pienso que el arte no está hecho para responder ni concluir, sino que, para interrogar, reflexionar, visibilizar pensamientos, acontecimientos, puntos de vista, situaciones. Por lo mismo, una investigación en artes creo que también lo que debe hacer, además de enriquecer el conocimiento, es abrir nuevas interrogantes y descubrir nuevos mundos y modos de operar. Ante esto, no me queda más remedio entonces que como conclusión seguir reflexionando sobre el arte en sí y sobre mi propio trabajo, en cómo puedo mejorar éste en pos de conseguir de mejor manera justamente visibilizar problemáticas que captan mi atención.

Detrás de estas páginas hay investigación y lecturas, obras visitadas, catálogos, películas, pero sobre todo, hay un paisaje humano. Esta investigación, este proyecto, y uso las palabras de Yolanda Sobero que expresa refiriéndose a su investigación del Sahara, porque me identifico plenamente con ella, “lo pueblan cientos de rostros, de narraciones emocionadas, de encuentros formales y de conversaciones fortuitas; está compuesto en mi memoria de imágenes deslumbrantes que se mezclan con otras muchos menos amables, de testimonios de esperanza y grandeza, pero también de cansancio y renuncia. Al calor de todos ellos he ido dibujando el contorno de ese paisaje con la pretensión de que el olvido no lo haga desaparecer”.¹¹⁶ Esto, porque me interesa como manifesté desde un principio en este TFM, que el arte se relacione con la sociedad, que se vincule a la gente y que muestre problemas de la gente, común y corriente, pero por sobre todo, que visibilice los problemas de las minorías y de los olvidados, trabajando con la memoria, para que no haya olvido.

¹¹⁵ SOBERO, Y. op.cit. p.23

¹¹⁶ ibídem. p.25

De *Repasos*, como obra y como proyecto solo puedo concluir, más allá de posibles mejoras que siempre se pueden hacer, que ha sido una gran experiencia. Ha sido un encuentro artístico con la gente, un medio para conocer otra cultura y otras historias, una forma de entablar relaciones, de emocionarme, de hacer memoria; de pensar en los desaparecidos del Sahara y en los de mi propio país, en mis raíces y en mi historia; ha sido también un encuentro de cara con el exilio en un momento de mi vida en que me encuentro lejos de mi hogar, autoexiliada; una reflexión sobre el arte y la política, sobre la sociedad; y una vuelta hacia mi infancia inundada de hilos y agujas personificadas en las manos de mi madre y abuela. *Repasos* cuando lo pensé no creí tendría tantas implicancias que deshilar de sí. En principio, simplemente quería traer a la memoria a los desaparecidos saharauis de una manera diferente, centrándome en la colectividad. Hoy, veo luego de esta investigación para el Máster, muchas posibles lecturas que puedo extraer del proyecto y que me permiten reflexionar para seguir adelante en la búsqueda de mi obra, de mi propio lenguaje y de mi forma de operar. En un momento señalé que es la primera experiencia que tengo trabajando colaborativamente en un contexto determinado a partir de una idea personal. Seguro que en ella muchos verán errores, seguro que de hecho los hay. Pero para mí como primera experiencia me vale para comenzar a proyectar, y sobre todo, para seguir investigando acerca de cómo otros artistas realizan obras contextuales, etnográficas y manuales que permiten hablar del “otro”, que muestren “fracturas” y que traigan a la memoria acontecimientos sociales, históricos que no se deben olvidar.

No puedo acabar este trabajo sin referirme al Sahara Occidental. Ya hace más de 20 años que “la ONU se propuso como objetivo erradicar el colonialismo. Durante este período, tan sólo dos pueblos han conseguido sacudirse las cadenas y crear un Estado propio: Namibia (1990) y Timor Oriental (2002). Quedan 16 territorios no autónomos y todos ellos, excepto el Sahara Occidental, son islas o pequeños enclaves dependientes de Gran Bretaña, Estados Unidos, Francia y Nueva Zelanda. El Sahara es la última colonia del continente que más ha sufrido el colonialismo”¹¹⁷, el que no puede vivir en sus propias tierras, el desterrado, y el que sigue dividido por

¹¹⁷ ibídem. p.26

un muro. Yo me pregunto ¿hasta cuándo será así?... Quizás una obra de arte ni del más grande de los artistas podrá nunca hacer algo “real” ante una situación así, pero si puede colaborar a visibilizar y a que se hable de estos acontecimientos, es un “arma” para desvelar esta situación y muchas otras, y es una forma de que de alguna manera seamos más humanos y nos relacionemos más unos con otros, dejando de lado, tanto individualismo.

Referencias bibliográficas

Libros

- ALARIO, María Teresa (2008) *Arte y Feminismo*. Donostia-San Sebastián: NEREA.
- ARDENNE, Paul (2006). *Un Arte Contextual: Creación Artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC
- ATTFIELD, Judy y KIRKHAM, Pat (1989) *A view from the interior: feminism, women and design*. Londres: Women's Press
- AUGÉ, Marc (2006) *Los "no lugares": espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BAL, Mike (2002) *Conceptos Viajeros en las Humanidades: Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC
- BAUMAN, Zygmunt (2007) *Vidas Desperdiciadas: La Modernidad y Sus Parias*. Barcelona: Paidós.
- BENEDETTI, Mario (1982-1984) "Desaparecidos". En: *Geografías*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- BOURRIAUD, Nicolás (2006) *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A.
- CLARAMONTE, Jordi (2011) *Arte de contexto*. San Sebastián: Nerea.
- COPPENS, C. (2002) *Las ruinas circulares y la poética del margen*. Un ensayo sobre identidad, globalización y arte. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- DE DIEGO, Estrella (2008) *Contra el mapa*. Madrid: Ed. Siruela.
- DÉOTTE, Martine (2006) "Desaparición y ausencia de duelo". En: RICHARD, N. (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Ed.Cuarto Propio.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004) *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós
- DIDI-HUBERMAN, G... [et al.] (2008) *La política de las imágenes: Alfredo Jaar*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- DIEGO AGUIRRE, José (2004) *El Oscuro Pasado Del Desierto: Aproximación a La Historia Del Sahara*. Madrid: Sial.

- FERNÁNDEZ, POLANCO, Aurora (2001) *La Distancia y La Huella: Para una Antropología de la Mirada*. Cuenca: Universidad Internacional Menéndez Pelayo y Diputación Provincial de Cuenca.
- FOSTER, Hal (2001) "El artista como etnógrafo". En: *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Tres Cantos (Madrid): Akal.
- GALLEGO, Julián (1995) *El Pintor, de Artesano a Artista*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- GARCÍA, Alejandro (2010). *La Historia Del Sahara y Su Conflicto*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2010) *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.
- GUASCH, Anna María (2000) "El Multiculturalismo". En: *El arte ultimo del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza S.A, 5 edición. 2003
- —————(2000) "De la diferencia sexual al transgénero". En: *El arte ultimo del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza S.A, 5 edición. 2003
- MONTEALEGRE, Hernán (2006) "La memoria en alerta". En: RICHARD, N. (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Ed. Cuarto propio.
- MOSQUERA, Gerardo (2010) *Caminar Con El Diablo: Textos Sobre Arte, Internacionalismo y Culturas*. Madrid: EXIT
- RECKITT, Helena. (2005) *Arte y Feminismo*. Londres: Phaidon 1ª ed. En español.
- RICHARD, Nelly (2006) "Imagen-recuerdo y borraduras." En: RICHARD, N.(ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Ed. Cuarto propio.
- SENNETT, Richard (2009) *El Artesano*. 1a ed. Barcelona: Anagrama.
- SOBERO, Yolanda (2010) *Sáhara: Memoria y Olvido*. Barcelona: Ariel de Ed.Planeta.
- VIRILIO, Paul (1988) *Estética de la desaparición*. Barcelona: ANAGRAMA S.A. 1988

Catálogos

- *Alighiero Boetti: Estrategia de Juego*. (2011) Madrid: Museo Nacional Reina Sofía. Exposición celebrada del 5 de Octubre de 2011 al 5 de Febrero de 2012 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- *ARTIFARITI 2009 III Encuentros Internacionales de Arte en Territorios Liberados del Sahara Occidental*. (2010) Sevilla: Asociación de Amistad con el Pueblo Saharaui de Sevilla.
- *Asi: El Anatsui*. (2006) New York: David Krut Projects New York. Exposición celebrada del 1 de Noviembre al 22 de Diciembre de 2006 Catálogo de la exhibición celebrada en October Gallery de Londres.
- *Craft Today USA: a cultural presentation of the United States of America*. (1992) Barcelona: Generalitat, Departament de Cultura. Exposición celebrada del 17 de septiembre al 25 de octubre de 1992 en la Sala Sant Jaume de la Fundació La Caixa. Barcelona.
- *Construyendo Tierra Libre*. (2011) ARTIFARITI 2010, IV Encuentros Internacionales de Arte en Territorios Liberados del Sahara Occidental. Sevilla: Asociación de Amistad con el Pueblo Saharaui de Sevilla.
- CAZALI, Rosina (2002) "Desde la intimidad y más allá. Políticas a partir de las vidas y el arte de las mujeres". En: Cat. Exposición *Entre Líneas*. Madrid: La Casa Encendida. Exposición celebrada del 10 de octubre de 2002 al 5 de enero del 2003 en La Casa Encendida.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor y Giunta, Andrea (2009) *Extranjerías*. Fundación Telefónica Argentina. Catálogo exposición Extranjerías celebrada del 8 de julio al 27 de septiembre de 2009 en Espacio Fund. Telefónica de Buenos Aires.
- *Magdalena Abakanowicz*. (2008) Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern. Exposición celebrada del 22 de julio al 7 de septiembre de 2008. IVAM, Valencia.
- *Magdalena Abakanowicz: La Corte del Rey Arturo*. (2008) Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Exposición celebrada del 13 de marzo al 16 de junio de 2008. Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid.

- Taryn Simon. (2003) *The innocents: [exhibition] / photographs and interviews by Taryn Simon; commentary by Peter Neufeld & Barry Scheck*. New York: Umbrage. Catálogo de la exposición celebrada en Nueva York, P.S.1 Contemporary Art Center, del 11 de mayo al 31 de agosto de 2003
- Teresa Margolles: *¿De qué otra cosa podríamos hablar?: [Pabellón de México : 53 Exposición Internacional de Arte, la Bienal de Venecia] / Teresa Margolles; Cuauhtémoc Medina, editor* (2009) Barcelona; México D.F.: RM, 2009
- *Out of the Ordinary: Spectacular Craft*. (2007) Cat. Exposición. Edited by Laurie Britton Newell. Londres: Victoria & Albert Museum. Exposición celebrada del 13 de noviembre de 2007 al 17 de febrero de 2008
- Victoria and Albert Museum (1973) *The craftsman's art : published on the occasion of an exhibition of new work by British craftsmen at the Victoria & Albert Museum*. Exposición celebrada del 15 de marzo al 13 de mayo de 1973. Victoria and Albert Museum, Londres.
- *Versiones del sur: Heterotopías: medio siglo sin lugar, 1918-1968*. (2000) Exposición realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 12 de diciembre de 2000 al 27 de febrero de 2001, Madrid.

Publicaciones periódicas

- ALARIO, M^a Teresa (2001) "Nos miran, nos miramos (sobre género, identidad, imagen y educación)". Revista *Tabanque*. Nº 15 Págs. 59-78. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- ARTISHOCK (2012) "Voluspa Jarpa gana Premio en Feria ARCO". Revista digital *Artishock: Revista de Arte Contemporáneo*. Num. DEL 17 de Febrero de 2012 [versión online] < <http://www.artishock.cl/2012/02/voluspa-jarpa-gana-premio-en-la-feria-arco/>> [Fecha de consulta: 18 de Abril de 2012]
- BADÍA, Montse (2000) "Globalización: el presente global del arte". Revista *Lápiz: Revista Internacional de Arte*. Nº 162. Págs.19-23

- BAL, Mike (2010) "Arte para lo político". Revista *Estudios Visuales*. Num. 7 de Enero 2010. [versión online] <
<http://estudiosvisuales.net/revista/index.htm>>
- CIRAUIQUI, Manuel (2005) "Jean-Luc Moulène: Políticas de la Imagen". Revista *Lápiz: Revista Internacional de Arte*. Nº 214.
Págs. 52-59
- DE CECCO, Emanuela (2002) "Arte Relacional: el círculo se cierra y gira mejor". Revista *Lápiz: Revista Internacional de Arte*. Nº 183. Págs. 56-63
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2002) "Últimos cambios en el mapa del multiculturalismo". Revista *Lápiz: Revista Internacional de Arte*. Nº 187
Págs. 110-115
- GUASCH, Anna María (2002) "Género y Teorías". Revista *Lápiz: Revista Internacional de Arte*. Vol.21. Nº 187-188. Págs. 76-83
- LAPP Susanne y LEBUHN Ann-Katrin (2003) "Los Desaparecidos". Revista *Tierra de Nadie*. [versión on line] <
www.tierradenadie.de/archivo/opinion/desaparecidos.htm> [Fecha de consulta: mayo 2012]
- LEMIEUX-RUIBAL, Bruno (2008) "El Anatsui". Revista *Lápiz: Revista Internacional de Arte*. Nº 240-241 Pág. 183
- LÓPEZ, José Alberto (2008) "Relaciones entre el arte y la política". Revista *Lápiz: Revista Internacional de Arte*. Nº 240-241. Págs. 49-57
- LÓPEZ MUNUERA, Iván. (2008) "Museos como Colchas". Revista *Arte y Parte: Revista de arte-España, Portugal y América*. Nº 77 Págs.56-69
- OLIVARES, Rosa (1999) "Imágenes de la memoria". Revista *Lápiz: Revista Internacional de Arte*. Nº152 Págs. 25-33
- _____ (2008) "La Buena Memoria". Editorial *Revista EXIT Express*. Nº 35. Pág.5
- PADÍN, Clemente (2007) "Arte Contextual y La Performance". Revista *digital Escáner Cultural*. Num.15 de Marzo de 2007. [versión online] <
<http://revista.escaner.cl/node/48>> [Fecha de consulta: marzo 2012]
- SÁNCHEZ ARTOLA, Beatriz (2003) "Vivir de Sombras". Revista *Electrónica de Medicina Intensiva Arte* Nº 5. Vol 3 Nº 5, Mayo 2003. [on line] <<http://remi.uninet.edu/arte/suvee.htm>> [Fecha de consulta: 30 de Junio 2012]

- SOLANS, Piedad (2008) "El arte frente a lo político: Mitología de la Redención versus Espacio Político". Revista *Lápiz: Revista Internacional de Arte*. Nº 240-241. Págs. 59-75
- VILLASMIL, Alejandra (2011) "Mapa de Catalina Bauer en la Bienal de Moscú". Revista digital *Artishock: Revista de Arte Contemporáneo*. Num. del 22 de Septiembre de 2011 [versión online] <
<http://www.artishock.cl/2011/09/mapa-de-catalina-bauer-en-la-bienal-de-moscu/>> [Fecha de consulta: 13 de Junio 2012]

Tesis:

- MAZUECOS, Amalia (2008) "Arte Contextual: estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo". Directora: Rosa Brun Jaén. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, Departamento de Pintura. Granada, 2008.
- PORTILLO PASQUAL DEL RIQUELME, Joaquín (2002) "Historia De Los Saharais y Crónica De La Agresión Colonial En El Sahara Occidental". Director: Antonio Sánchez-Bravo. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Periodismo III Facultad de Ciencias de la Innovación, Madrid, 1991.
- RUIZ CABALLERO, Josefa. (2007) *¿Dónde están? Ausencia y presencia de un cuerpo hecho imagen*. Tesis Licenciatura en Historia del Arte. Universidad de Chile. Santiago de Chile: U. de Chile.

Textos electrónicos:

- CABRERA, Marta. (2008) "Estudios Visuales". En: BIAGINI, Hugo y ROIG, Arturo. *Proyecto Diccionario del Pensamiento Alternativo II*. [en línea] Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2008. [Fecha de consulta el 12-Junio-2012] Disponible en web:
<<http://www.cecies.org/articulo.asp?id=191>>
- PERALTA, Héctor (2012) *Arte contextual. Unidad didáctica para alumnos de 3o de E.S.O.* Arte, educación y cultura. Aportaciones

desde la periferia. Jaén: COLBAA. [Fecha de consulta: mayo 2012]

Disponible en web:

www.educacionartistica.es/.../educacion.../022_alonso_artecontextual

- PULIDO, Gerardo (2009) "A propósito de Chacra." En: *Diálogos Die Ecke*, Web Die Ecke Arte Contemporáneo, Santiago, Chile. [Fecha de consulta el 13 de Junio 2012] Disponible en web:
<http://www.dieecke.cl/en_vivo/?p=154>
- SUAZO, Félix. "Arte, Contexto, Documento". En: *Prácticas del Compromiso: Encuentro Internacional de Investigación en Artes*. [en línea] Caracas 29 al 31 de marzo de 2011 [Fecha de consulta: Abril 2012] Disponible en la web
<<http://www.plataformadearte.net/Encuentro/FelixSuazo.htm>>

Otros documentos, Informes

- Abdeslam Omar Lahsen "Informe de AFAPREDESA: Marruecos reconoce Crímenes contra la humanidad perpetrados contra el pueblo saharauí". Campamentos de Refugiados Saharauis, 18 de enero de 2011.
- "Convención sobre el Estatuto de los Refugiados de Ginebra", Suiza. Adoptado el 28 de julio de 1951 por la Conferencia de Plenipotenciarios sobre el Estatuto de los Refugiados y de los Apátridas (Naciones Unidas) Convocada por la Asamblea General en su resolución 429 (V), del 14 de diciembre de 1950. Artículo 1. A.2
- Dossier de la artista Terry Berkowitz. Portafolio con textos entregado personalmente el 14 de diciembre de 2011.
- "Informe sobre desapariciones forzadas en el Sahara Occidental de AFAPREDESA". Enero 2006. Documento que me entregaron durante mi estadía en los Campamentos de Refugiados Saharauis.
- "Informe del Secretario General sobre la situación relativa al Sahara Occidental". Naciones Unidas, Consejo de Seguridad. Distrito general, 16 de octubre de 2006. Español, Original: inglés. Documento que también me entregaron durante mi estadía en los Campamentos de Refugiados Saharauis.

Páginas web:

- <http://www.acnur.org/t3/fileadmin/scripts/doc.php?file=biblioteca/pdf/0005> Consultado en Abril de 2012
- <http://afapredesa.blogspot.com.es/> Consultas: entre Mayo de 2011 y Abril 2012
- <http://www.aidsquilt.org/> Consultado el 13 de Junio de 2012
- <http://artifariti.blogspot.com.es/2011/03/convocatoria-artifariti-2011-abierto.html> Consultas: entre Mayo 2011 y Junio 2012
- <http://buscon.rae.es/drael/html/cabecera.htm> Consultas: entre Mayo de 2011 y Junio 2012
- <http://catalinabauer.wordpress.com/> Consultado en Junio 2012
- <http://cuentosdeerika.blogspot.com.es/2012/03/tapetes-subversivos.html> Consultado el 20 de Abril de 2012
- <http://www.desaparecidos.org/> Consultas: Mayo-Junio 2011 y Abril de 2012
- http://www.dieecke.cl/en_vivo/?p=154 Consultado el 13 de Junio 2012
- <http://www.dislocacion.cl/art-jarpa-es.php> Consultado el 18 de Abril de 2012
- www.es.amnesty.org/ Consultado en Marzo 2012
- <http://es.thefreedictionary.com/repasos> Consultado el 25 de Mayo de 2011
- <http://es.thefreedictionary.com/genocidio> Consultado el 12 de Junio de 2012
- <http://hemisferiozero.wordpress.com/2012/02/28/documental-gdeim-izik-detonante-de-la-primavera-arabe/> Consultado en Mayo 2012
- <http://www.memoriaviva.com/> Consultado en Abril 2012
- <http://metasintesis.blogspot.com.es/> Consultado en Junio 2012
- <http://www.museodelamemoria.cl> Consultado el 20 de Abril de 2012
- <http://poemariosaharalibre.blogspot.com.es/> Consultas: entre Mayo 2011 y Junio 2012
- <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2012/boetti.html> Consultas entre Enero y Junio 2012
- <http://www.portaldearte.cl/autores/jaar.htm> Consultado el 22 de Marzo 2012

- <http://tarynsimon.com/> Consultas: Enero-Febrero 2012
- <http://www.terryberkowitz.com/> Consultas: Enero-Febrero 2012
- http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia/2009/tour/mexico/cuauhtemoc_molina Consultado el 20 de Marzo de 2012
- http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1637_outoftheordinary/ Consultas: Noviembre-Diciembre 2011

Documentos Audio-Visuales:

- LEÓN, Gieco (2001) “La Memoria”. [grabación sonora] En: *Bandidos Rurales*. Buenos Aires: EMI
- Saharaui: Los Ojos del Desierto. [vídeo digital online] Realizado por Silvia Melero y Víctor García. Madrid: Humani.TV para Universidad Autónoma de Madrid, 2008. (28,38 min.) : son., col.

- **Anexos: Apéndices documentales**

1. “Informe sobre desapariciones forzadas en el Sahara Occidental de AFAPREDESA”. Enero 2006.

**ASOCIACION DE FAMILIARES DE PRESOS Y DESAPARECIDOS SAHARAUIS
AFAPREDESA**

Enero 2006

DESAPARECIONES FORZADAS EN EL SAHARA OCCIDENTAL

La Desaparición Forzada es una de las innobles prácticas perpetradas por los regímenes opresores y dictatoriales del planeta para acallar las voces de todas aquellas personas que se oponen a su política de opresión, de ocupación. Constituye un ultraje a la dignidad humana y una grave violación del derecho internacional de derechos humanos que reconoce a cada persona su personalidad jurídica, el derecho a la libertad y a la seguridad de su persona así como el derecho a no ser sometido a la tortura ni a otras penas o tratos crueles, inhumanos o degradantes.

En el Sahara Occidental, el primer caso de desaparición forzada remonta a la época española. Es el caso de **Sidi Mohamed Basiri**, líder de la Organización Avanzada para la Liberación del Sahara (OALS), secuestrado **el 18 de junio de 1970**.

A partir del 31 de octubre de 1975, con el inicio de la invasión marroquí, el fenómeno de desaparición forzada conoció una dimensión sin precedente. Las oleadas de arrestos se han venido sucediendo sin cesar hasta hoy día, tanto en los territorios ocupados como en el interior de Marruecos, especialmente en las regiones de Tan Tan, Goulimine y Tarfaya. **La represión ha alcanzado tal magnitud que se puede afirmar que no existe familia saharaui que no se haya visto afectada.** Casi ninguna de las personas detenidas ha sido juzgada. La mayor parte de ellas desaparecen. Existen informaciones concluyentes sobre el fallecimiento de decenas de personas a causa de la tortura y los tratos crueles y degradantes infligidos a los detenidos en varios centros secretos de detención: **Kaalat Maguna, Agdez, PC CMI en El Aaiún...**

Hasta ahora, es difícil dar exactitud el número total y definitivo de desaparecidos. Muchas familiares siguen temiendo represalias si hablan de un pariente desaparecido, si intentan hacer cualquier búsqueda o si participan a algún encuentro internacional sobre el tema de desaparición forzada. Las principales ONG de defensa de los derechos humanos como **Amnistía Internacional, la Federación Internacional de Derechos Humanos (FIDH), Human Right Watch, la Oficina Internacional para el Respeto de los Derechos Humanos en el Sahara Occidental (BIRDHSO)** se han interesado a la cuestión de desaparición forzada en el Sahara Occidental. En su último informe sobre las desapariciones forzadas en el Sahara Occidental, FIDH estima a más de 1500 el número total de víctimas de delito de desaparición forzada. Por su parte, Amnistía Internacional considera que son más de 488 saharauis que siguen desaparecidos. Pero el número total de víctimas de la desaparición forzada supera esas estimaciones. Según los datos en poder de AFAPREDESA, la cifra total puede superar las **4500 víctimas directas** (entre ellas mas de **500 siguen desaparecidas**) y más de **10 000 víctimas indirectas** (hijos, esposa, madre, padre del desaparecido). Últimos casos registrados, un grupo de **15 jóvenes secuestrados** desde diciembre de 2005.

2. **Abdeslam Omar Lahsen “Informe de AFAPREDESA: Marruecos reconoce Crímenes contra la humanidad perpetrados contra el pueblo saharauí”.**



Marruecos reconoce Crímenes contra la humanidad perpetrados contra el pueblo saharauí.

El Consejo Consultivo Real de Derechos Humanos (CCDH) de Marruecos ha publicado, a finales de diciembre de 2010, un informe “sobre seguimiento de la puesta en marcha de las recomendaciones de la Instancia Equidad y Reconciliación. Anexo I Casos de desaparición forzada”, donde se reconoce que mas de 350 saharauis han muerto, entre ellos 144 personas supuestamente durante las batallas militares sin precisar ni su identidad ni las circunstancias exactas y el resto mientras estaban secuestrados o fueron ejecutados (115 personas en diferentes cuarteles militares entre ellas 14 niños de 3 meses a 15 años y 11 mujeres, 43 personas en los centros de Agdez y Galaat Magouna, entre ellas dos mujeres, 23 personas en El Aaiún, todos estos casos en condiciones de sufrimiento extremo debido al trato recibido tal y como reconoce el informe y probable fallecidos como consecuencia, 13 personas por ejecuciones por sentencia militar, sin reproducirla, así como otros casos en diferentes lugares..). El informe reconoce que los perpetradores de tales crímenes pertenecen a diferentes cuerpos militares marroquíes, nombrando entre ellos el ejército, la gendarmería y las fuerzas auxiliares.

Este reconocimiento viene de una institución oficial de un régimen que ha intentado ocultar una realidad tan evidente como lo es el genocidio perpetrado por las fuerzas de ocupación desde el primer día de la invasión. Los crímenes descritos por el propio informe (abajo adjunto los extractos referentes a los saharauis) no pueden ser cualificados mas que como “CRIMENES CONTRA LA HUMANIDAD” tal como son definidos en la costumbre del Derecho Internacional y muy especialmente desde el tribunal de Núremberg hasta la Corte Penal Internacional de La Haya.

En una primera lectura del contenido del informe, podemos observar la poca dedicación que se ha dado a cada caso, ya que hubo:

- Ocultamiento deliberadamente de la identidad de 114 casos fallecidos durante los combates militares, a pesar de reconocer poseerla.
- Datos incompletos de identidad, lugar de secuestro ó fecha de detención en la mayoría de los casos.
- Ocultamiento de los presuntos lugares de entierro, excepto el caso de 27 saharauis que estarían enterrados en centro de detención de Agdez, otros 16 en centro de detención de Kalaat Magouna y un caso en el centro de dtención de Karama, pero sin precisar si cuyos restos fueron exhumados y debidamente identificados. Al mismo tiempo y hasta la fecha, no fueron entregados los restos mortales a sus familiares.
- Incluye, deliberadamente, el caso de al menos de 7 niños en el listado de adultos, muertos en medio de condiciones extremas de detención.
- Pasa de largo, tanto las circunstancias de secuestro de cerca de 640 de saharauis, que según el informe, sufrieron la desaparición forzada.
- Mantiene el silencio total sobre los responsables de la tortura y otros tratos inhumanos, crueles y degradantes infligidos a los desaparecidos saharauis durante su secuestro, conllevando la muerte de cientos de ellos.

- No informó debidamente a los familiares que siguen sin tener acceso a todas las informaciones relacionadas con sus familiares desaparecidos, como las circunstancias de los hechos, los lugares de entierro, exhumación, reconocimiento oficial de los hechos y la dignidad de las víctimas, reparación moral y Justicia, tal y como corresponde en el derecho internacional de derechos humanos y los convenios de Naciones Unidas sobre desaparición forzada y derecho a la reparación.

Además de ello, Marruecos solo reconoce parte de las víctimas saharauis de las desapariciones forzadas (grupo de Agdez y Kalaat Maguna y los casos fallecidos en diferentes lugares principalmente en cuarteles militares), excluyendo deliberadamente al resto de los miles otros víctimas saharauis tales como las víctimas de desplazamiento forzado que se encuentran en el exilio, los miles de sobrevivientes de la detención arbitraria y la desaparición forzada así como el resto de los desaparecidos que siguen paradero desconocido, hasta la fecha (varios grupos de El Aaiún, de Smara, de Dajla, Bojador, Tan Tan, Zak, Goulimin, Agadir, Kenitra, Sidi Ifini, grupo de Meknes, nómadas, casos individuales...). Durante todos estos 35 años, el gobierno de marroquí ha mantenido estas informaciones en secreto, incluso en el caso muy dudoso de que ha habido sentencia de muerte en contra de 13 civiles saharauis, el 19 de octubre de 1976, perpetuando de esta manera la angustia y el dolor de los familiares de desaparecidos saharauis. El gobierno marroquí llegó incluso a pretender, en 1999, que estos desaparecidos se encontraban en los campamentos de refugiados u otros países limítrofes: España y Mauritania principalmente. (Respuesta dada a la lista entregada al Sr James Baker, enviado personal de Koffi Anna para el Sahara Occidental). Pero este reconocimiento marroquí, lejos de cicatrizar las heridas, reabre el expediente de los desaparecidos que Marruecos quiso cerrar, manteniendo la impunidad de los autores de los crímenes de lesa humanidad cometidos contra el pueblo saharauí.

Las revelaciones del Consejo Consultivo Real de Derechos Humanos marroquí son la prueba de:

1. Que el Estado marroquí es responsable de las desapariciones de cientos saharauis y que, como consecuencia, le son imputables violaciones al derecho a la vida, al derecho a que se respete la integridad física, psíquica y moral y al derecho a la libertad personal, el derecho a la verdad y al duelo, el derecho a no ser sometido a tortura y otros tratos crueles, degradantes e inhumanos, todos ellos amparados por el conjunto las convenciones internacionales de derechos humanos y la propia legislación marroquí.
2. Que el Estado marroquí ha violado el derecho de las víctimas y de sus familiares a un juicio justo, en particular, ha infringido el derecho a una resolución judicial dentro de un plazo razonable consagrado igualmente tanto por los tratados internacionales como la propia legislación marroquí.
3. Que el Estado marroquí ha fallado a su obligación de asegurar y garantizar el pleno ejercicio de los ciudadanos saharauis, bajo ocupación, de sus derechos y libertades fundamentales, tal y como son consagrados por las normas internacionales de derechos humanos.
4. Que el Estado marroquí ha violado asimismo la obligación que le corresponde como fuerza de ocupación los artículos contenidos en las Convenciones de Ginebra, en particular aquellos que conciernen la protección de los civiles y el trato humanitario a los presos de guerra.

De acuerdo con ello, el Estado marroquí debe:

1. Reparar plenamente a los sobrevivientes y familiares de las víctimas víctimas de desapariciones forzadas por el grave daño material y moral causado y se exige del gobierno marroquí que:

i. Realice una investigación judicial exhaustiva, rápida e imparcial sobre los hechos relacionados con las desapariciones forzadas y otras graves violaciones graves cometidas contra los ciudadanos saharauis, en particular para dar a conocer el paradero de todos los desaparecidos saharauis y de establecer la responsabilidad de las personas que estén directa o indirectamente involucradas, para que reciban las sanciones legales correspondientes. Dicha investigación judicial no podría ser creíble sin la participación de las organizaciones de derechos humanos tanto saharauis como marroquíes e internacionales.

ii. Informe sobre las circunstancias de la detención arbitraria y del secuestro de todas las víctimas de desaparecidos, la suerte corrida por las víctimas, y localice y entregue sus restos mortales a los familiares para organizarle una sepultura digna.

iii. Otorgue una indemnización adecuada a fin de compensar el daño material y moral sufrido por los familiares de las víctimas. Reconozca su responsabilidad en los hechos y la dignidad y los derechos de la víctimas incluyendo las garantías de no repetición incluidas en el derecho internacional de los derechos humanos y los principios del derecho a la reparación.

iv. Permita el ejercicio del derecho a la libre determinación del pueblo saharauí, mediante, la celebración de el Referéndum de autodeterminación, sin mas demoras, como medida para poner fin a las desapariciones y a las graves violaciones de derechos humanos que se siguen cometiendo como consecuencia de la perpetuación de la ocupación y la impunidad con la que gozan los responsables intelectuales y materiales de los CRIMINES CONTRA LA HUMANIDAD perpetrados, en el Sahara Occidental, desde el 31 de octubre de 1975, fecha del inicio de la invasión marroquí.

Las Naciones Unidas que tienen la responsabilidad de velar por el respeto de las normas internacionales en materia de derechos humanos y muy especialmente en los territorios no autónomos pendientes de descolonización, debe tomar medidas, a la luz de reconocimiento marroquí oficial, y en particular deberían recomendar al Estado marroquí que obre para hacer efectivos los derechos a la Verdad, a la Justicia y a la Reparación de los afectados por las desapariciones forzadas y otros crímenes contra la humanidad perpetrados en el Sahara Occidental. Ante hechos graves como estas revelaciones así como los crímenes cometidos actualmente contra una población civil «sometida a un castigo colectivo equivalente a un crimen contra la humanidad», el Tribunal Penal Internacional debería investigar sobre esta situación con el fin de determinar y procesar las responsabilidades de los dirigentes civiles y militares marroquíes culpables de la comisión de crímenes violatorios del derecho penal internacional.

Campamentos de Refugiados Saharauis, a 18 de enero de 2011.

Abdeslam Omar Lahsen
Presidente de AFAPREDESA



The image shows a handwritten signature in blue ink over a printed logo. The logo for AFAPREDESA (Asociación de Familiares de Personales Desaparecidos Saharauis) includes the organization's name in Spanish and Arabic, and its full name in Arabic: 'جمعية أهالي المفقودين في الصحراء الغربية'.

Breve presentación curricular



Viviana Silva Flores

1985, Santiago de Chile

vivianasilvaflores.blogspot.com

Viviana Silva es Licenciada en Artes por la Universidad de Chile y Diplomada de Postítulo en Medios Digitales por la misma casa de estudios. Actualmente cursa el Master en Investigación, Arte y Creación de la Universidad Complutense de Madrid, dotada de una Beca Chile-CONICYT para sus estudios de postítulo.

Desde 2003 ha participado en varias exposiciones colectivas tanto en Chile como en el extranjero, destacando la III Muestra Internacional Interuniversitaria IKAS-ART en Bilbao; “Pespuntos” en Espacio F, Madrid; “Migración Forzada” en Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, Argentina; “Zona Fría” en la Galería Balmaceda Arte Joven de Santiago de Chile; y la VI Bienal Internacional de Arte SIART en La Paz, Bolivia. Durante el 2011 ha sido seleccionada para participar de ARTIFARITI, V Encuentros Internacionales de Arte en Territorios Liberados del Sahara Occidental residiendo en los Campamentos de Refugiados Saharais de Tinduf, Argelia.

A su vez, ha expuesto individualmente en la Sala Juan Egenau de la Fac. de Artes Univ. de Chile su proyecto de fin de carrera “Escenografías”, del cual, la Editorial Académica Española ha publicado su tesina en 2011, con el libro titulado: “Escenografías: Memoria sobre el proceso de creación artística”. ISBN: 978-3-8443-4337-3

Actualmente, vive y trabaja en Madrid